МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ВІЗУАЛЬНІ КОДИ У ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ПРОЄКЦІЯХ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ»**

Виконала: студентка 2 курсу
групи 8.0352-1 а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Алєйкіна Валентина Василівна

Керівник д.ф.н., проф. Торкут Н. М.

Рецензент к.ф.н., доц. Василина К. М

Запоріжжя – 2023

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра романської філології і перекладу
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри_____

Надточій Н.О._____

«11» _квітня_2023 року_____

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
АЛЄЙКІНІЙ ВАЛЕНТИНІ ВАСИЛІВНІ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра» «Візуальні коди у інтермедіальних проєкціях трагедії В. Шекспіра «Гамлет»

Керівник кваліфікаційної роботи Торкут Н. М., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури

Затверджені наказом ЗНУ від «11» квітня 2023 року № 516-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи 5 грудня 2023 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи: текст трагедії В. Шекспіра «Гамлет» та його візуальні проєкції, наукові праці з компаративістики, теорії інтермедіальності та шекспірознавства.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) зібрати і систематизувати наукову інформацію щодо вивчення інтермедіальності; 2) дослідити характер оприявнення інтермедіальності в процесі діалогу літератури з різними видами мистецтва; 3) визначити особливості міжсеміотичного перекладу «Гамлета» в просторі живопису; 4) розкрити інтермедіальну природу осмислення сюжету та образів «Гамлета» засобами ілюстрації.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	02.03.2023	29.03.2023
Розділ 1	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	06.04.2023	27.04.2023
Розділ 2	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	01.06.2023	15.06.2023
Розділ 3	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	15.06.2023	29.06.2023
Висновки	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	07.09.2023	28.09.2023

6. Дата видачі завдання 12 квітня 2023 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	грудень 2022	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	лютий 2023	виконано
3	Написання вступу	березень 2023	виконано
4	Написання теоретичного розділу	квітень 2023	виконано
5	Написання практичного розділу	червень 2023	виконано
6	Формулювання висновків	вересень 2023	виконано
7	Проходження нормоконтролю	листопад 2023	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	листопад 2023	виконано
9	Захист	грудень 2023	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ В. В. Алєйкіна

Керівник роботи _____ Н. М. Торкут

Нормоконтроль пройдено _____ Е. О. Веремчук

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 67 стор., 90 джерел

Об'єкт дослідження: специфіка актуалізації інтермедіальних стратегій міжсеміотичного перекладу трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет» у просторі сучасних візуальних мистецтв.

Мета роботи: визначення основних форм та механізмів використання візуальних кодів в процесі міжсеміотичного перекладу трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет».

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії інтермедіальності, розроблені у вітчизняному літературознавстві (Л. Бербенець, І. Лімборський, М. Ямпольський), методологічні розробки зарубіжних дослідників (А. Мейл, П. Нодельман, А. Нюннінг, С. Чік).

Отримані результати: Дослідження феномену інтермедіальності відбувається відповідно до двох основних аспектів: 1) тематизація і репрезентація мистецтва в літературі; 2) адаптація літературного твору в просторі мистецтва. Інтермедіальний діалог може проходити через посередництво як цитації (використання в літературі тем, сюжетів і образів інших видів мистецтв), так і кореляції (зіставлення засобів і методів творення художніх образів в літературі і живописі). Ілюстрації та живописні проєкції трагедії В. Шекспіра «Гамлет» постають своєрідним інтермедіальним діалогом митців з текстом культового твору, який дозволяє через посередництво візуальних кодів створити особливу синергію слова та образу.

Ключові слова: *компаративістика, інтермедіальність, візуальний код, живопис, графіка, ілюстрація, Шекспір, Гамлет*

ЗМІСТ

ВСТУП …….. 3

РОЗДІЛ 1 ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТУДІЇ ЯК РОЗДІЛ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ ……...…… 7

1.1 Основні пріоритети порівняльного літературознавства в аспекті діахронії ……. 7

1.2 Інтермедіальні студії та їх категоріально-термінологічний апарат …….. 15

РОЗДІЛ 2 ЖИВОПИСНІ ПРОЄКЦІЇ «ГАМЛЕТА» В. ШЕКСПІРА: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ ……...……. 23

2.1 Історія та специфіка міжсеміотичного перекладу «Гамлета засобами живопису …….……. 23

2.2 Виявлення специфіки кореляції візуальної образності з текстом трагедії …….. 35

РОЗДІЛ 3 ІЛЮСТРАТИВНІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОГО «ГАМЛЕТА» ……...……. 41

3.1. «Гамлет» В. Шекспіра у світовій графіці та ілюстраціях …… 41

3.2 Візуальна метафора у ілюстраціях В. Єрка …… 50

ВИСНОВКИ …….……. 64

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …… 68

ВСТУП

Вивчення феномену інтермедіальності на даному етапі розвитку літературознавчих студій є надзвичайно актуальним та цікавим напрямом аналізу літературного твору як художньої цілісності в контексті того історико-культурного контексту, в якому його було написано, а також в просторі того періоду, коли відбувається його подальша рецепція. Категорія інтермедіальності дає можливість поєднати різні творчі напрями ґенези і сприйняття тексту та подивитись на об'єкт дослідження з нової точки зору.

Сьогодні накопичено певний досвід дослідження теоретичних аспектів феномену інтермедіальності. Вивченням цього явища займається компаративістика, основи якої заклали такі видатні вчені, як О. Діма [Дима 1977], Т. Н. Денисова [Денисова 2005], Д. Дюришин [Дюришин 1979], О. М. Веселовський [Веселовский 1989], В. М. Жирмунський [Жирмунский 1979] і Д. С. Наливайко [Наливайко 1986; Наливайко 1988; Наливайко 2002; Наливайко 2003; Наливайко 2009].

Різноманітним формам інтермедіальності присвятили увагу такі дослідники, як Л. Бербенець [Бербенець 2009], І. Борисова [Борисова 2004], У. Вайсштайн [Вайсштайн 2009], А. Гір [Гир 1999], Л. Кондратюк [Кондратюк 2009], І. Лімборський [Лімборський 2011], Ю. Лотман [Лотман 2000], Д. Міллер [Miller 1991], Я. Мукаржовський [Мукаржовський 1994], А. Нюнніг, В. Нюнніг [Nünning 2007], А. Понасенко [Понасенко 2012], К. Рей [Ray 2002], А. Синя [Синяя 2008], Н. Тишуніна [Тишуніна 2000], П. Тороп [Тороп 1995], М. Ямпольський [Ямпольський 1993] та ін.

Отже, правомірно підкреслити, що на даному етапі вчені послуговуються доволі багатим досвідом дослідження феномену взаємодії мистецтв. Втім, в цих роботах не спостерігається системність в плані розгляду різних взаємопов'язаних

аспектів інтермедіальності, які могли б бути проаналізовані на прикладі творчості письменників різних епох.

Так, приміром, на окрему увагу заслуговує дослідження інтермедіальних ресурсів творів Вільяма Шекспіра, реалізоване на матеріалі живописних та ілюстративних проєкцій, адже саме Шекспір є одним з тих авторів, до яких звертаються у пошуках витоків музичності, живописності, пластичності сучасної літератури. Крім того, в постмодерному інтелектуально-духовному просторі в контексті зростання зацікавлення інтермедіальними зв'язками літератури, особливо перспективним бачиться дослідження різних іноваційних форм творчого дослідження саме глибинної метафоричності мови драматурга, яка цікавим чином реалізуються у просторі візуальних мистецтв. Це обумовлює **актуальність** роботи, яка тісно пов'язана з нагальною потребою апробації новітнього теоретичного підходу на конкретному історико-літературному матеріалі.

Отже, **об'єктом** дослідження в даній роботі має стати специфіка актуалізації інтермедіальних стратегій інтерсеміотичного перекладу трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет» у просторі сучасних візуальних мистецтв.

Предметом безпосереднього літературознавчого аналізу обрано живописні проєкції окремих сцен та персонажів Шекспірового «Гамлета» та ілюстрації до них.

Основна **мета** даної роботи полягає у визначенні основних форм та механізмів використання візуальних кодів в процесі міжсеміотичного перекладу трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет».

Реалізація цієї мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати та систематизувати засади теоретичного осмислення феномену інтермедіальності, вироблені у межах сучасної компаративістики;

- дослідити характер оприявнення інтермедіальності в процесі діалогу літератури з різними видами мистецтва;

- визначити особливості міжсеміотичного перекладу «Гамлета» в просторі живопису;

- виявити специфіку кореляції візуальної образності з текстом трагедії;

- розкрити інтермедіальну природу осмислення сюжету та образів «Гамлета» засобами графіки та ілюстрації;

- вивчити досвід використання візуальної метафори у ілюстраціях В. Єрка.

Мета і завдання роботи обумовили вибір **методів дослідження**. До них належать типологічний, історико-літературний, порівняльно-історичний, а також стратегії «прискіпливого читання» (“close reading”) і алгоритм аналізу інтермедіальних ресурсів літературного твору (А. Нюннінг, В. Нюннінг).

Наукову новизну становить комплексне дослідження візуальних кодів у просторі живопису, графіки та ілюстрації, які до сьогоднішнього дня не ставали об’єктом системного літературознавчого аналізу з точки зору саме феномену інтермедіальності.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що матеріали роботи можуть бути використані при подальшому вивченні актуалізації інтермедіальних ресурсів шедеврів світової літератури, а також при розробці лекційних курсів, спецкурсів, підготовці відповідної навчально-методичної літератури.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об’єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про компаративістику як літературознавчу дисципліну, особлива увага приділяється визначенню поняття інтермедіальності, розглянуто питання класифікації та функціонування інтермедіальних проєкцій.

Другий розділ містить аналіз живописних проєкцій «Гамлета» В. Шекспіра.

Третій розділ розглядає ілюстративні візуалізації Шекспірівського «Гамлета», в тому числі, ілюстрації, створені українським художником В. Єрком.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 67, кількість використаних джерел 90.

РОЗДІЛ 1
ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТУДІЇ ЯК РОЗДІЛ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

1.1 Основні пріоритети порівняльного літературознавства в аспекті діахронії

В контексті сьогодення важко не погодитись зі словами видатного українського літературознавця Д. С. Наливайка про те, що «сучасна літературна наука базується на розумінні художніх процесів як поєднання та взаємодії «свого» й «чужого», національних і наднаціональних елементів та структур» [Наливайко 2002, с. 25]. Реконструювати наближення та «зрощення» національних образів світу, за виразом А. Є. Нямцу, «художньо осмислених у традиціоналізованих світовою духовною свідомістю онтологічних, поведінкових та аксіологічних моделях індивідуального та колективного буття» [Нямцу 2003, с. 10], та, в той же час, визначити та проінтерпретувати особливості переакцентуації морально-етичного, світоглядного наповнення цих моделей у окремому художньому творі дозволяє методологічний інструментарій літературної компаративістики.

Необхідно відзначити, що найбільш динамічний розвиток компаративістики як науки припадає на другу половину XX століття. Ця філологічна дисципліна займається вивченням конкретних генетико-контактних зв’язків і типологічних семантико-структурних спільностей та відповідностей. Мовознавча компаративістика цікавиться зіставленням різних мов, їхньої структури, семантики, історії розвитку тощо. Найвідомішими представниками є В. Гак [Гак 1972], Т. Гамкрелідзе [Гамкрелидзе 1984], С. Старостін [Старостин 1989] та Р. Цейтлін [Цейтлин 1996]. Протягом останніх десятиліть все більшої

популярності набуває перекладознавча компаративістика, пріоритетною сферою інтересу якої постають художні тексти та їхні переклади іншими мовами. Найвідомішими українськими фахівцями в цій галузі є Р. Зорівчак [Зорівчак 1985], З. Лановик [Лановик 2006], Л. Коломієць [Коломієць 2002].

До складу теоретичної бази літературної компаративістики входять роботи Д. Дамроша [Damrosch 2009], О. Діма [Дима 1977], Т. Н. Денисової [Денисова 2005], Д. Дюришина [Дюришин 1979], О. М. Веселовського [Веселовский 1989], В. М. Жирмунський [Жирмунский 1979], Д. С. Наливайко [Наливайко 1986; Наливайко 1988; Наливайко 2002; Наливайко 2003; Наливайко 2009], С.Т. де Зепетнека [Zepetnek 2003], Г. Сосі [Saussy 2006], П. Сталькнехта [Stallknecht 1961]. Ці вчені визначили предмет і методи компаративістики, виділили галузі її функціонування, розробили базисний термінологічний інструментарій та основні алгоритми аналізу сюжетно-образного матеріалу.

Варто відзначити, що хоча компаративістика як галузь літературознавства є відносно молодою, вивчення сюжетно-образних структур, які, переходячи від однієї літературної епохи до іншої, зберігались та активно функціонували у культурному континуумі епохи-реципієнта, має довгу історію. Як галузь науки про літературу, порівняльне літературознавство складається в другій половині XIX ст. Та воно, подібно до інших наукових галузей, має свою багатовікову передісторію, що сягає глибокої давнини, принаймні античності її класичної пори V–IV ст. до н. е. Однак до вказаного вище часу це була донаукова компаративістика, емпірична за своїм характером, теоретично неусвідомлювана й методологічно не розроблена. Проявлялася вона спорадично, її репрезентанти вдавалися до порівняльних прийомів, які брали із різних сфер знання та практичного досвіду без більш-менш виробленої наукової термінології й системності [Наливайко 2009, с. 5].

Таким чином, окремі елементи компаративного аналізу традиційного сюжетно-образного матеріалу можна знайти ще у межах «пасивної» (донаукової)

стадії розвитку компаративістики. Так, ще у XVII ст. помітним явищем стало вивчення іспано-французьких літературних зв'язків через інтерес до циклу творів про Сіда (іспанський сюжет XII ст., до якого звертались, зокрема, Хуан де ла Куева, Лопе де Вега, Гільєн де Кастро, П'єр Корнель та ін.) [Гурдуз 2005, с. 115]. Отже, у Ранній Новий час процес формування літературної компаративістики інтенсифікується і, наприкінці XVIII – на початку XIX ст., набирає необхідної критичної маси, відбуваються глибокі зрушення у порівняльному підході до літератури й визначається настанова на вироблення її наукової парадигми. Слід сказати, що цей науковий процес і не міг розгорнутися раніше, доки в європейській літературно-теоретичній думці домінував монізм, літературний процес уявлявся як цілісний континуум, недиференційована естетико-художня єдність, базована на класичних (античних) теоретичних постулатах і художніх взірцях. Про можливе існування, діахронне чи синхронне, різних художніх систем і національних варіантів літератури в теоретичному сенсі не йшлося [Наливайко 2009, с. 5].

XIX століття створило сприятливу атмосферу для діалогу культур та, зокрема, літератур. Для нього характерним був інтенсивний політичний, суспільний та культурний розвиток. Й. Гердер розвинув концепт літератури як органічного породження, що виростає на національно-історичному ґрунті й формується умовами, традиціями, особливостями життєустрою і культури етносу. Тим самим учений піддав рішучому запереченню домінуюче в естетиці й теорії літератури попередніх епох парадигматичне розуміння класичних принципів і форм як універсальних і незмінних норм для всіх епох і народів. За його генеральною концепцією, в національних літературах втілюється «дух народу», котрий проте є своєрідним проявом «людського духу, живого й вічно діючого», універсальної єдності, що існує у невичерпній розмаїтості й потребує осягнення в цій якості [Наливайко 2009, с. 5]. Й. В. Гете вводить до наукового

обігу поняття «світової літератури», а брати В. і Я. Грімм обґрунтовують міфологічну теорію походження поезії.

Швидкий розвиток етнографії і посилена увага до оригінальної творчості різних народів обумовлюють прагнення вчених до виявлення певного фонду світових, загальнолюдських тем, образів, сюжетів. М. Конрад зазначає, що саме на цьому етапі літературознавство починає зосереджуватись на вивченні процесу формування традиційного сюжетно-образного матеріалу, його руху у часі та виявленні безпосередньо або опосередковано в літературі різних народів та епох [цит. за: Гурдуз 2005, с. 115].

Формування наукової компаративістики на рівнях експериментально-практичному і науково-теоретичному розгортається в XIX ст. головним чином у Франції та Німеччині. Перший із рівнів названого процесу активніше протікав у французькій науці, а другий – у німецькій. Так, у Франції ще 1805 р. з'являється «Порівняльна еротика, або есей про різні потрактування любові у французькій і німецькій поезії» Ш. де Вілера, в 1816 р. Ф. Ноель читає у Сорбонні «Курс літературної компаративістики», входить у вжиток сам термін «літературна компаративістика» (littérature comparée), поступово визначаючись у своїй семантиці. В першій половині XIX ст. у кількох французьких університетах з'являються кафедри іноземної літератури, деякі із них набирають компаративістичної векторності. Нині у Франції тогочасними вченими, які зіграли особливо значну роль у становленні літературної компаративістики, називають А. Вільмена, Ж. Ж. Ампера і Ф. Шаля [Наливайко 2009, с. 6].

У першій половині XIX ст. активно вивчаються «мандрівні сюжети». Першим дослідником у цій сфері став Д. Денлоп. Пізніше німецький сходознавець Теодор Бенфей створює та обґрунтовує теорію наслідування, яку викладає у передмові до перекладу збірки байок і притч Стародавньої Індії «Панчатантра» (1859). Дослідник припускає можливість міграції сюжетів серед народів через культурне спілкування [Гурдуз 2005, с. 115]. Т. Бенфей та його

послідовники переносять проблему мандрівних сюжетів з доісторичних часів на історичний ґрунт міграції творів з краю в край, зі століття в століття, таким чином, поширюючи теорію мандрівних сюжетів – міграційну теорію – на всю сферу історії літератури [Папуша 2002, с. 10].

В літературознавстві інших країн Європи й в США формування наукової компаративістики відбувається більш сповільнено й припадає воно в основному на кінець XIX – початок XX ст. Так, в англійському літературознавстві цей процес набирає інтенсивності й визначається на межі зазначених століть, коли з'являються праці, знакові для наукової компаративістики цієї країни, як-то «Порівняльне літературознавство» Х. М. Поснета (1886), «Слабкість літературної компаративістики» Г. Г. Сміта (1901) й «Майбутнє літературної компаративістики» Г. В. Рауза (1913), в яких проглядаються деякі характерні риси та інтенції цієї національної компаративістської школи. До межі XIX–XX ст. відноситься започаткування американської наукової компаративістики, але слід сказати, що тоді й у всій першій половині минулого століття її розвиток відбувався переважно в полі, що створювалося інтенціями та впливами французької і німецької компаративістики.

О. М. Веселовський, безперечно, був одним із найзначніших тогочасних вчених-компаративістів у європейському масштабі. Однак його праці не були тоді перекладені на західні мови й не стали важливими чинниками міжнаціонального поступу порівняльного літературознавства. До межі XIX–XX ст. відноситься й поява української наукової компаративістики, фундаторами якої виступили М. Драгоманов та І. Франко [Наливайко 2009, с. 7].

Отже, можна зробити висновок про те, що у другій половині XIX ст. на порівняльну основу було поставлено вивчення багатьох національних літератур. Сутність цього процесу вдало характеризує І. Папуша, зазначаючи, що переростання порівняння з методичного прийому літературних досліджень в методологічний принцип, відносно самостійний метод поклало початок новому

напрямку в науці про літературу – порівняльно-історичному літературознавству, програма якого була вперше викладена О. М. Веселовським у його лекції «Про метод і завдання історії літератури як науки» [Папуша 2002, с. 11]. Основним методологічним принципом поетики О. М. Веселовського, як підкреслює І. Папуша, був принцип причинності, що передбачав різного роду зумовленість літературних явищ. Широка порівняльна база, створена вченим, допомогла йому вийти до масштабних теоретичних узагальнень [Папуша 2002, с. 10].

Внаслідок різкого повороту від спільного вивчення історії багатьох літератур до спеціального вивчення окремих національних літератур порівняльно-історичне літературознавство поступово трансформувалося у літературознавчу компаративістику, перенісши основну увагу з побудови паралелей літературного розвитку на виявлення та з'ясування специфіки міжлітературних взаємин: контактів, запозичень, впливів, взаємовпливів, взаємозапозичень [Папуша 2002, с. 12].

Новим імпульсом для активного розвитку компаративістики стало зародження архетипної критики, що бере свій початок в аналітичній психології К.-Ґ. Юнґа. Ключовим для цієї аналітичної стратегії стало поняття «архетипа». Юнґ вважав, що за своєю природою літературний твір є розгортанням і пластичним оформленням архетипа, праобразу, його перекладом мовою сучасності. Під архетипом учений розумів певну «фігуру – демона, людини чи події, що повторюється протягом історії всюди, де вільно діє людська фантазія» [Юнг 1991, с. 283]. Сьогодні феномен архетипу можна певною мірою ототожнити з поняттям традиційного образу, вічного образу, який функціонує в літературі протягом тривалого часу, з'являючись в літературних творах різних епох та мистецьких напрямів.

На основі теорії архетипів К.-Ґ. Юнґа відомий західний літературознавець Н. Фрай розробив теорію літературних модусів. Він виокремив міфологічний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний та іронічний модуси, у

межах яких «відбувається рух літературних топосів без зміни конструктивних принципів розповідного мистецтва» [Фрай 1987, с. 232]. Для Н. Фрая літературна еволюція була не поступовим розвитком, а циркуляцією, первинним витком якої вчений вважає міф. Модерністську літературу він розумів як нову міфологію, а історію літератури – як замкнуте коло незмінних сюжетів, тем, типів [Фрай 1987, с. 232-263].

Т. Н. Денисова підкреслює радикальну відмінність у потрактуванні компаривістики Н. Фраєм і його колегами-сучасниками та «класичними» компаративістами-попередниками, прихильниками методу порівняльного аналізу. В новітньому тлумаченні йдеться не про зіставлення двох або кількох творів різних національних літератур – не має значення, генеалогічному чи типологічному, а про природу літератури, засновану на метафориці, що є сутністю компаративу [Денисова 2005, с. 90].

В Україні функціонування традиційних художніх структур потрапило до фокусу наукового інтересу практично одночасно зі становленням компаративістики як окремої галузі літературознавства. Першим вітчизняним компаративістом став М. Драгоманов, який у своїх фольклорних студіях підтримав теорію «мандрівних сюжетів». Вивченням мігруючих сюжетів та їх проявами в українському фольклорі й літературі цікавився І. Франко. Дослідження функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу взагалі було характерним для так званого «класичного» періоду розвитку української компаративістики (остання третина XIX – початок XX ст.) [Гурдуз 2005, с. 93].

Як пише Д. Наливайко, в Україні компаративістичні дослідження проводились у нормальному обсязі та на високому рівні лише до 30-х рр. XX ст. [Наливайко 2002, с. 25]. На початку 30-х розпочався тиск на цю галузь вітчизняного літературознавства, який продовжувався аж до останньої третини XX ст. [Гурдуз 2005, с. 94-95].

У 80-х та 90-х рр. XX ст. починається новий етап історії літературної компаративістики в нашій країні. Цей період характерізується поглибленням культурних та літературних взаємин України з іншими країнами світу [Гурдуз 2005, с. 97]. Переважна більшість містить аналіз українсько-європейського матеріалу. В одних дослідників вибір спричинений інтересами й уподобаннями, а в інших – чітко вираженими європоцентристськими поглядами [Грицик 1998, с. 8].

В цілому ж, дослідивши історію розвитку світової літературної компаративістики, Д. С. Наливайко виділив основні етапи її становлення і функціонування. Ці три фундаментальні етапи ознаменовані домінуванням трьох відмінних методологічних парадигм. Перший із них припадає на другу половину XIX – першу третину XX ст. й характеризується домінуванням генетико-контактологічних методологій та методик в порівняльних літературних дослідженнях. У середині XX ст. цей напрямок літературної компаративістики входить у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка в центр уваги ставить вивчення типологічних відповідностей і спільностей літературних явищ, їхніх контекстів і систем. Домінування цього напрямку триває до 80-х рр. XX ст., коли розпочинається третій, сучасний етап літературної компаративістики, означений відсутністю домінуючої теоретико-методологічної парадигми, методологічним плюралізмом, корелятивним добі постмодерну [Наливайко 2009, с. 9].

Наприкінці XX ст. компаративістика входить у новий етап розвитку, який означився появою нового розуміння її об’єкта і новими методами його дослідження. Щодо самого об’єкта, то відбулося, сказати б, його подвоєне розширення: вивчення міжлітературних відносин доповнилося вивченням взаємовідносин літератури з іншими мистецтвами й іншими видами духовно-творчої діяльності (гуманітаристики). Окрім всього іншого, це є одна з істотних форм інтегрування літературознавства в культурологію [Наливайко 2009, с. 15].

Як відзначає Д. С. Наливайко, у другій пол. XX ст. починають активно досліджуватись проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й інших мистецтв, передусім літератури й живопису, літератури і музики, літератури і театру та кіно [Наливайко 2003, с. 9]. В такому контексті дослідження закономірностей функціонування інтермедіального діалогу у різні культурно-історичні періоди стало одним з провідних завдань сучасної літературної компаративістики.

1.2 Інтермедіальні студії та їх категоріально-термінологічний апарат

За словами Д. Х. Міллера, в 1979 році після публікації роботи Поля де Мана «Алегорії читання» відбулася відчутна зміна фокусу у вивченні художніх текстів від «внутрішніх» до «зовнішніх» стосунків літератури, її «розташування у психологічному історичному або соціологічному контексті» із подальшим все відчутнішим зміщенням поля дослідження у культурологічний дискурс [Miller 1991, с. 102]. Яскравою ілюстрацією практичного застосування в університетській освіті цього методологічного зсуву може слугувати перелік курсів, що зараз пропонує найстаріша в Америці кафедра літературної компаративістики Колумбійського університету [Columbia University Official Website]: окрім традиційних напрямків дослідження (міф та епіка; порівняння літератур доби Середньовіччя; європейський модернізм; модернізм та постмодернізм тощо), тут представлено цілу низку курсів із очевидним домінуванням культурологічного дискурсу (приміром, література, культура та інтелектуальна історія XVIII ст.; література та філософія; джазова культура – музика, література, живопис, кіно, фотографія, театр та танець; поп-культура; культурна пам'ять; фільм та література) або навіть виключенням філологічного

компоненту як такого (наприклад, медіа дослідження; візуальна культура; урбаністична та архітектурна історія; теорії ґендеру та сексуальності; історія сексуальності). Також до навчального плану введені курси про виникнення нових наукових зацікавлень (приміром, соціальні підтексти літератури; екологічна наука та література).

Таким чином, можна побачити, що рух розвитку компаративістики свідчить про динамічні процеси всередині самої науки, про її живу реакцію на суспільне життя, на проблеми особистості у її зв'язках зі світом, в чому власне і полягає одне із головних завдань гуманітарного знання в добу гетерогенності [Дубініна 2009, с. 164].

Поява нових аудіовізуальних та цифрових медіа призвела до розширення категорії «література», а також виникнення міждисциплінарних аналітичних векторів компаративного дослідження. Медіа-орієнтована інтерпретація розглядає літературу в контексті розвитку засобів аудіовізуальної інформації (журналів, газет, радіо, телебачення). Цей підхід досліджує такі проблеми, як: тематизація засобів аудіовізуальної інформації; відносини між засобами аудіовізуальної інформації у літературних текстах; вплив технологічних інновацій та появи засобів аудіовізуальної інформації, таких як фотографії, радіо, кіно і телебачення, на літературу [Nünning 2007, с. 132].

Вчені-компаративісти виділяють декілька цікавих тенденції взаємодії літератури та інших культурних феноменів в сучасному інтелектуально-духовному просторі. Однією з найбільш впливових є «літературизація перегляду кінострічок»: сьогодні глядач може «читати» фільм як книгу, «гортаючи» епізоди або маркуючи їх для повторного перегляду, повторюючи певні фрагменти або змінюючи їх послідовність. Іншою важливою тенденцією є діджиталізація культурного простору, активне розгортання культурного дискурсу в Інтернет-середовищі, в якому розвиваються нові форми інтерактивного культурного

виробництва, докорінно змінюються відносини між автором тексту і читачем, ставиться під сумнів концепція авторства [Nünning 2007, с. 132].

Медіа-орієнтовані інтерпретації літератури засновані на припущенні, що зміст повідомлення буде в певній мірі залежати від характеру конкретних аудіо-візуальних засобів, використаних для того, щоб передати його [Nünning 2007, с. 134].

Вплив нових медіа на літературу, з одного боку, та важливість літератури як джерела матеріальних і естетичних модусів репрезентації, з іншого боку, призвели до зближення різних форм конвергенції різних аудіо-візуальних культурних феноменів, зокрема, літератури, театру і кіно. Це зближення виражається в різних формах гібридизації в сучасній культурі. Це можуть бути комбінації атрибутів, які традиційно вважаються чоловічими і жіночими, комбінації різних матеріалів, стилів і кольорів в індустрії моди, перетин приватної та публічної сфер в архітектурі чи телебаченні тощо

Однією з тенденцій, що репрезентують гібридність в літературі і мистецтві, є інтермедіальність – термін, що його запровадив австрійський літературознавець Оге Ганзен-Леве. У вузькому значенні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, ґрунтований на взаємодії мов різних видів мистецтва [Понасенко 2012]. Н. Тишуніна надає більш широке визначення: «У ширшому смислі – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої метамови культури)» [Тишунина 2000, с. 16-17].

Інтермедіальність, – за П. Торопом, – означає, що переклад чи поєднання елементів різних мистецтв у одному тексті відбувається між мономедіальністю (літератури, живопису, німого кіно тощо) та мультимедіальністю (театру, фільмів тощо) [Тороп 1995, с. 125].

В даному дослідженні інтермедіальність буде розумітись як взаємодія форм мистецтва, літератури та інших аудіо-візуальних засобів [Nünning 2007, с. 136].

Пов’язаним з інтермедіальністю поняттям є інтермедіальний потенціал – тяжіння до перекладу тексту-оригіналу «мовою» іншого виду мистецтва [Бербенець 2009, с. 21]. Інтермедіальність літературної мови – це змістова й образна взаємодія різних видів мистецтва у тексті художнього твору [Синяя 2008, с. 3].

При дослідженні інтермедіальності вчених цікавлять два основні аспекти: 1) тематизація і репрезентація музики, живопису, фотографії і кіно в літературі; 2) адаптація літературного твору в просторі різних видів мистецтва [Nünning 2007, с. 136].

Як відзначає І. Лімборський, під терміном «інтермедіальність», зазвичай розуміють: а) особливий спосіб організації тексту, в якому різні види мистецтв взаємодіють одне з одним; б) методологію аналізу, яка дозволяє вивчати способи кореляції між різнорідними художніми (мистецькими) дискурсами, виявляти точки перетину смислових і образних інтенцій творів живопису, музики і літератури; описувати канали зв’язків у творах з поліхудожньою структурою. На відміну від традиційного погляду на взаємозв’язок мистецтв як на їхній синтез або синестезію, інтермедіальні дослідження базуються на постструктуралістській і постмодерністській методології. Якщо структуралізм дослідив механізми культури як взаємодію різних текстів, в основі яких система дискретних символів, то постструктуралізм абсолютизував тезу про всеохоплюючу пантекстуальність культури (світ як текст у Дерріди, світ як бібліотека в У. Еко). Важливого значення набуває принцип евристичної кореляції з інтертекстуальністю як транспозицією однієї системи знаків в іншу (як у Ю. Крістевої і Р. Барта) [Лімборський 2011, с. 26].

Інтермедіальність дозволяє не тільки «привнести історію в структуру тексту» [Ямпольский 1993, с. 11], оскільки реципієнт змушений ідентифікувати текст у своїй культурні пам’яті, а й побачити такі образні структури, що містять інформацію про «присутність» одного виду мистецтва в іншому.

В інтермедіальності важливі як форми комунікації, так і її канали, а сама комунікація, що покладена в основу кожного з мистецтв, ідентифікується як «медіа», які циркулюють у сфері культури. При цьому основоположною залишається компаративна теза про те, що засоби виразності мистецтва слова та інших мистецтв порівнювані між собою як на рівні естетичних, художніх принципів, так і в плані більш загальному, як, приміром, принцип співвіднесеності художнього змісту, що покладений в основу живопису, музики та літератури [Лімборський 2011, с. 27].

Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася у річищі компаративістики у 50 – 60-х роках XX ст. і постала на спільній для структуралізму і постструктуралізму концептуальній основі – ототожненні законів побудови тексту і культури. Важливу роль тут відіграли ідеї О. Вальцеля про «взаємне висвітлювання мистецтв» (die wechselseitige Erhellung der Künste), а згодом і праці У. Вайсштайна, який закликав до зваженого і поміркованого використання міждисциплінарних підходів при порівняльному вивченні різних видів мистецтв або, за його термінологією, «інтермедійності» [Вайсштайн 2009, с. 385]. Виключну роль науковець відводив літературі, яка, як він вважав, має бути початковою точкою при розбудові всіх наукових теорій порівняння мистецтв.

Не можна в цьому контексті не згадати і праць О. Лосєва, який висловив думку про недоцільність поділу мистецтв у залежності від матеріалу, яким послуговується митець. На переконання російського дослідника, твори різних мистецтв здатні викликати одне й те саме враження. Мистецтво, як гадав О. Лосєв, слід поділяти за принципом «оформленості» – чистий художній досвід (музика, лірика) і образний, структурований (література, живопис). Дослідник також використовує відомий з античності термін «становлення», який поширюється ним на всі види мистецтва. Під «становленням» він розумів таку категорію, яка фіксує момент «безпосередньої реальності свідомості» при спогляданні творів мистецтва, його сприйняття реципієнтом упродовж певного

проміжку часу (музика, живопис, архітектура, скульптура), як злиття перервності й неперервності. В цьому плані, скажімо, музика уподібнюється поезії, які разом належать до «часових мистецтв»: «Зрештою, просто поетичний твір, велика поема чи невеликий вірш, також є мистецтвом часу, оскільки такого ґатунку твори існують і сприймаються у часі» [Лосев 1991, с. 320].

Інтерес представляє і думка про «поліглотизм» будь-якої культури і будь-якого твору Ю. Лотмана, який вважав, що кожний твір мистецтва зашифрований багатьма кодами різних мистецтв. А також вельми цікавою є висунута ним концепція «семіосфери», згідно з якою будь-яка мова, у тому числі і мова різних мистецтв, занурена у певний семіотичний простір, який і дозволяє реалізуватися такій «мові». При цьому спостерігаються моменти асинхронності у функціонуванні окремих мов: «Треба враховувати те, що різні мови мають різні періоди обертання: мода в одязі змінюється зі швидкістю, яку неможливо порівняти з періодом зміни етапів літературної мови, а романтизм у танцях не є синхронним романтизму в літературі» [Лотман 2000, с. 242].

Не можна тут обминути стороною і концепцію Я. Мукаржовського, який, наголошуючи на значенні «автономного знаку» у кожному з мистецтв, розрізняв їх за «функцією комунікативного або сполучного знаку» [Мукаржовский 1994, с. 194]. Комунікація – при всій специфіці її проявів у мистецтвах – виступає у ролі об’єднувального чинника. На думку цього дослідника, поетичний твір функціонує не лише як художній твір, але водночас і як «слово», що виявляє стан душі, думку, почуття і т. д. Тут комунікативний аспект виявляється найбільш рельєфно і послідовно, як, до речі, і в живописі і скульптурі. Але в деяких мистецтвах комунікація виявляється слабкою (танець) або взагалі невидимою (музика, архітектура). Але це зовсім не свідчить про те, що комунікативний знак у них взагалі відсутній. Наприклад, генетичну близькість можна спостерігати між мелодією й лінгвістичною інтонацією, комунікативна сутність якої є цілком очевидною.

Всі ці підходи більшою чи меншою мірою співвідносяться з літературознавчою компаративістикою, з її теоретичними парадигмами і стратегіями. Деякі художні явища виявляються в цьому контексті показовими. Так, наприклад, імпресіонізм, який загострив зображувальний момент в різних мистецтвах, причому не тільки в літературі (музику Дебюссі вже сучасники називали «пейзажами, що рухаються»), вирізняється тут низкою характеристик, які стосуються і шляхів «перекодування» мови різних мистецтв, і їх типологічних характеристик [Лімборський 2011, с. 29].

Водночас тут залишається простір для дослідження таких важливих аспектів поетики в контексті проблем інтермедіальності мистецтв, як цитація (використання в літературі тем, сюжетів і образів живопису) і кореляція (зіставлення засобів і методів творення художніх образів в літературі, живописі і музиці). Ці аспекти виглядають надзвичайно перспективними за нової ситуації літературознавчої компаративістики, яка неухильно виявляє тенденцію до аналізу глобального проекту «імпортування» культур на всіх рівнях художнього мислення включно з відповідними засобами і формами художньої виразності в різних видах мистецтв [Лімборський 2011, с. 29].

Прикметно, що в різних країнах в компаративістиці поступово виокремлюються свої «улюблені» сфери наукового пошуку в інтермедіальному напрямку. Так, приміром, згідно з висновками Д. С. Наливайка, французька компаративістика приділяє увагу переважно літературі і живопису. Вона представлена такими постатями, як Ф. Бальдансперже та П. ван Тігем, німецький компаративіст К. Вайс приділяє увагу літературі й музиці. Що стосується американської компаративістики, то вона врівноважує ці інтереси завдяки таким дослідникам, як В. Фрідеріх та Р. Веллек. В Україні інтерес до порівняння різних видів мистецтв сягає корінням XIX ст. [Наливайко 2003, с. 10].

У цілому ж, необхідно відзначити, що інтермедіальний підхід є актуальним для дослідження не тільки модерних і постмодерних текстів, але і текстів

класичних, канонічних. В цьому випадку саме розгляд специфіки перекладу мови літератури мовою інших мистецтв (зокрема, кінематографу, живопису, скульптури, музики тощо) сприятиме більш повному висвітленню поетикальних особливостей аналізованого твору. Адже саме міжсеміотичний переклад шедеврів світової літератури дозволяє митцям, які працюють у нових культурних контекстах, з одного боку, розкрити глибинні смисли, закладені у загальновідомих сюжетах та образах, а з іншого боку, підкреслити позачасову актуальність цих творів, їх сучасну релевантність та дивовижну семантичну універсальність.

РОЗДІЛ 2
ЖИВОПИСНІ ПРОЄКЦІЇ «ГАМЛЕТА» В. ШЕКСПІРА: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

2.1 Історія та специфіка міжсеміотичного перекладу «Гамлета» засобами живопису

Осмислення славнозвісної трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет» в просторі живопису розпочалося ще на початку XVIII ст., але перше ілюстроване видання, яке з'явилось у 1709 р., є раритетним і тому практично недоступним для реципієнта. За більш ніж три сотні років, що минули з тих часів, живописцями, граверами та ілюстраторами була створена ціла гамлетівська галерея, до складу якої входять сьогодні десятки робіт. До створення цієї візуальної гамлетіани долучилися і загальновизнані генії, такі як, приміром, французький романтик Ежен Делакруа, один із лідерів руху прерафаелітів Д. Росетті, і маловідомі майстри пензля – Л. Кокая, Г. Жадько, О. Кнехт.

Засновник романтичного напрямку в європейському мистецтві Ежен Делакруа (1798-1863) настільки був захоплений трагедією Шекспіра «Гамлет», що створив ряд графічних робіт і намалював свій автопортрет в образі Гамлета. Його полотно «Гамлет на кладовищі» (1935) відкриває галерею картин, автори яких намагаються переосмислити один з найскладніших філософських епізодів трагедії. Ключовий символ цієї сцени начебто зрозумілий: людина як би заглядає в бездонну глибину небуття. Однак, все, що відбувається на кладовищі несхоже на символ. І череп в руках Гамлета – не узагальнений знак смерті, не просто якісь останки, а череп шута, що жив в замку старого короля. Придворний блазень грав з Принцем, коли той був дитиною, носив малюка на спині, а той цілував його в

губи. Йорик співав пісеньки, смішно стрибав. А тепер, після двадцяти трьох років в землі, зберігся лише череп. Його викинули з могили, від нього йде запах гниття. Але Гамлет намагається пригадати зниклі якості людини, він вдивляється в череп, вслухається в безмовність.

На полотні 1835 року Делакруа зображує Гамлета, який сидить на могильній плиті, тримаючи в лівій руці череп Йорика, а поряд стоїть Горацію, притискаючи до грудей плащ Гамлета. Небо світле, злегка забарвлене фарбами заходу сонця. Погляди героїв полотна різноспрямовані, не пересікаються, наче і думки різні. Стилістично і змістовно допрацьованою є робота 1839 року. Гамлет, юний, тендітний, прекрасний в своїй задумливості, але щось неживе закарбувалось на його блідому обличчі. Гамлет здається загіпнотизованим, меланхолійним (знак романтичного покоління), погляд летить понад головою гробокопа, а череп Йорика розглядає Горацію.

Шекспірівський Гамлет питає Горацію: «На яку ницу потребу можемо ми здатись?» (V, 1), замислюється, дивлячись на череп королівського шута Йорика: «Чи варт було плекати ці кості, коли вони врешті тільки й годяться на те, щоб ними грали в паці?» [Шекспір 1986, с. 100]. Він насміхається, не приховує свого розчарування від спогадів минулого щасливого дитинства, адже тепер всього того, що робило його щасливим: жартів і доброти Йорика, вірності матері, героїчного батька – перетворюється на смердючий тлін. Тож на картині ми бачимо не шекспірівський образ, а концентрацію почуттів художника, викликаних трагедією.

Цікаво зазначити, що у масову свідомість Гамлет увійшов як юнак, одягнутий в чорне, який тримає в руках череп Йорика, саме завдяки серії літографій Е. Делакруа. Навіть ті читачі, які не знайомі з твором Шекспіраа, здатні впізнати ключові образи трагедії: бідолашну Офелію, сумного принца-інтелектуала Гамлета, «братів-близнюків» Розенкранца і Гільденстерна,

однакових у своєму бажанні прислужитися Клавдію, череп Йорика, що символізує смерть, яка урівнює всіх – від злидаря до монарха.

У добу романтизму, коли над художником, на думку поетів-романтиків, не має влади ница реальність, ідеал прекрасного, нездійсненний в реальності, створюється засобами мистецтва. Мистецтво наснажує, дає свободу, окрилює, підносить над буднями буржуазного животіння [Шахова 1987, с. 39].

Найбільш плідною добою в плані ілюстрування тексту Шекспірової трагедії виявилося XIX століття. Цікаво відзначити, що незважаючи на глибоко філософський характер образу Гамлета, найбільш привабливим для живописців XIX ст. виявився образ саме Офелії (налічується понад 50 картин). Це детерміновано, передусім, власне сутністю мистецьких течій XIX ст., здебільшого романтизму, що базувався на засадах ірраціональності, інтуїтивного, несвідомого. 1848 рік був ознаменований появою течії прерафаелітів, що захоплювалися літературними та міфологічними сюжетами, прагнучи синтезу реальності й фантазії. Їх роботи відзначені витонченою манерою зображення, акцентом на кольорах, багатством гамми.

Один із засновників прерафаелітського руху Д. Г. Росетті, репрезентував дію IV, сцену 5 трагедії – «Перше божевілля Офелії» 1864 р. Він надавав великого значення палітрі: на картині Офелія вдягнена не в білу сукню, а в лазурну (небесну істину, колір вірності, правди, честі); вбрання королеви має дещо світліший відтінок, що підкреслює її легковажність. Друг Гамлета Горацію ж вдягнений у чорне – колір постійності, а червона мантія підкреслює благородність духу [Словник символів]. Тож, як бачимо, кольори мають свою знакову семантику на цих полотнах.

А. Г'юз, художник-ілюстратор цього ж напряму (його пензлю належить близько 750 книжних ілюстрацій), навпаки, відтворив образ Офелії лише в білих барвах, тим самим розкриваючи внутрішній світ дівчини, чистий, легкий, невинний, сповнений світла. Перша версія 1852 р. виконана майже вся в жовтому

кольорі, теплий відтінок відбивається на деревах і травах, (можливо, це натяк на нездійсненне, але таке бажане весілля: жовтий – один з кольорів, в який з давніх часів наречені забарвлювали свій одяг [Чернова 1989, с. 109]). Жовтавим є і волосся Офелії, що символізує божевілля [Чернова 1989, с. 110].

Доволі оригінальним видається і саме виконання: картина не займає весь простір – дуга відокремлює Офелію, підкреслює образ, блідість обличчя, витонченість, юність, а між тим – страждання. Над дугою митець розмістив рядки з трагедії, в яких описується самогубство героїні. Друга репродукція 1863 – 1864 рр., навпаки, створена, щоб показати ту безтурботність, дівочу невимушеність, що можливо побачити лише в гармонійному поєднанні рум'янцю та білизни на обличчі.

Дж. Е. Мілле, разом з однодумцями прерафаелітами вважав, що малювати картину можна лише з натури. Моделлю для «Офелії» 1851–1852 рр. стала дев'ятнадцятирічна Елізабет Сіддал, яку Мілле змушував по декілька годин лежати у ванні з водою. Митець ретельно підбирав кожну деталь для створення картини, зокрема і вбрання. Він писав: «Сьогодні я купив справді розкішну жіночу сукню, прикрашеною кольоровою вишивкою» (цит. за:Delacroix).

Художник писав образ Офелії у своїй студії вже після створення пейзажу, що було незвично для тих часів, адже опис природи вважався менш вагомою частиною картини і виконувався в останню чергу. Прерафаеліти, навпаки, приділяли значну увагу зображення природи, намагалися відтворювати її максимально вірогідно. Сам пейзаж Дж. Мілле створював біля річки Хогсмілл, в графстві Суррей, близько п'яти місяців, проводячи за мольбертом по 11 годин в день та спостерігаючи за ростом квітів, які органічно, до найменших деталей зображені на полотні [Delacroix].

Пізніше художник пожалкував, що на картині не вистачало жовтого. Та його друг, поет Теннісон зазначив, що багато жовтого символізувало б даремну надію.

Критик Джон Рескін казав, що «це найгарніший англійський пейзаж, пронизаний скорботою» [цит. за: Delacroix].

Об'єктом напружених мистецьких шукань став образ Офелії і в творчості англійського художника Д. В. Вотергауса. Живописець писав картини виключно на популярні у прерафаелітів поетичні твори англійських романтиків і сюжети шекспірівських п'єс. «Офелія» у п'яти різних варіаціях побачила світ в період з 1894 по 1910. Вибір цієї героїні трагедії для живописного дослідження зумовлено особливою увагою Д. В. Вотергауса до теми зображення жінок і квітів, якій він присвятив багато полотен, надзвичайно різноманітних за сюжетом та композицією. Дотримуючись естетичних смаків прерафаелітів, Д. В. Вотергаус змальовував Офелію (постійною моделлю була Мюріел Фостер) у різних ракурсах та вбранні. Проте музи прерафаелітів наділені аристократичною блідістю, а своєрідною особливістю портретів Офелії Д. В. Вотергауса є простота, повнокровність, приземисте відтворення образу, що несе у собі італійське відлуння (автор народився в Римі).

Крім прерафаелітів до образу Офелії зверталися й інші майстри. Варто окремо згадати творчість М. Врубеля, що працював над діалогом Гамлета і Офелії (всього 3 картини), простежуючи психологію стосунків закоханих, розкриваючи духовну красу героїв. Тема боротьби добра і зла людського духа, нерозуміння оточуючих, роздуми про любов і прекрасне були дуже близькі художнику.

М. Врубель, знаючи декілька іноземних мов, з захопленням читав Шекспіра в оригіналі. Портрети Гамлета і Офелії 1883 р., 1884 р. написані суто під враженням від прочитаного. Картина ж 1888 р., створена під час перебування в Києві, зазнала впливу «Демона» Лермонтова.

До епізоду на кладовищі звертались Олександр Геримський (1870), Кадоган Коро (1873-1874), Паскаль Даньян-Бувере (1883), Франк Кадоган Коупер (1902) і Владислав Нагорнов (1997). Гамлет Даньян-Бувере, з голови до ніг закритий чорним плащем, підняв обличчя до неба, наче шукає відповіді на свої запитання.

Картина Геримського близька за стилістикою до полотен імпресіоністів. Гамлет Коупера, рафінований естет в елегантному вбранні, тримає череп шута на хусточці з мережива. Гамлет Нагорнова, зрілий чоловік з морщинами на чолі, задумливо вглядається в зіниці черепа Йорика, але видно що думки його охоплюють більш складні і болючі сфери, ніж спогади дитинства.

Цікавим для художників є епізод «Мишоловка». На полотні Ладисласа фон Цачорскі «Актори перед Гамлетом» (1975) зображений момент репетиції вистави (III, 2). Гамлет дружньо ставиться до акторів, декламує монолог з «Вбивства Пріама», дає поради щодо того, щоб усамому смерчі монологу акторам треба знати міру, погоджувати свої рухи із словом, а слово з жестом, щоб не переступити межі натуральності й природності [Work In Focus]. Гамлет пильно вдивляється в актора, що промовляє текст: для здійснення його задуму все повинно бути саме так, як написав Гамлет. Актори зображені в театральних костюмах – все готове до вистави, навіть королівський блазень в смішному ковпаку із дзвіночками на панчохах.

Сама сцена вистави зображена на картині Едвіна Августа Еббі (1852-1911). Гамлет сидить у ніг Офелії і спостерігає за реакцією Клавдія, який злякався холостого пострілу (III, 2). Обличчя короля напружене, замкнене, корона неначе давить великим тягарем злочинне чоло, адже Клавдій усвідомлює свій гріх:

«Ядучий сморід злочину мого.

На нім прокляття перше і найдревніше –

Прокляття братовбивства!» (III, 3) [Шекспір 1986, с. 69].

Гертруда, прикривши обличчя вуаллю, замислилась. Велика кількість придворних уважно дивиться виставу. Серед глядачів виділяється Полоній, самовпевнено піднявши підборіддя. Світлом виділено на картині бліде обличчя Офелії. Праву її руку тримає Гамлет, а ліва безвольно опущена вниз, волосся розпущене, на обличчі виділяються великі розгублені очі.

Цього ж 1895 року Е. А. Еббі звертається і до зображення королеви Гертруди. Якщо на попередній картині художник зобразив королеву в ошатній червоній сукні, то тепер він зображує Гертруду в світлій сукні з великою короною на голові. Гертруда сидить на червоному троні, опершись на руку, в якій тримає білу незаплямовану хустку. Вона занепокоєна безумством сина. Слова Гамлета «Зрадливість – ось твоє найменння, жінко!» (I, 2) [Шекспір 1986, с. 16] неначе бринять в її свідомості. Можливо, королева замислилась над словами Гамлета:

«Відкиньте гіршу серця половину,

А кращою живіть у чистоті…

Позичте цноти, як бракує вам…» (III, 4) [Шекспір 1986, с. 76].

Художник намагається відобразити на обличчі королеви сумніви, усвідомлення того, що «її нечиста совість кари жде зусюди»: «Душа моя – вмістилище гріха» (IV, 5) [Шекспір 1986, с. 85].

На картині імпресіоніста Вільяма Орпена (1878-1931) «Вистава Гамлета» бачимо ошатну залу, глядачів, які зібрались біля сцени. Художник не зображує чітких картин вистави, його завдання – передати власні враження: картина наповнена відчуттями митця, його враженнями від цієї сцени.

Ще одна трагічна сцена п’єси привертає увагу митців: безумство Офелії. На картині Т. Рея «Офелія» (1890) героїня «перемінилась, розум загубила» (IV, 5) [Шекспір 1986, с. 87]. Король з королевою перешіптуються, адже «слова її безглузді, недоладні» (IV, 5) [Шекспір 1986, с. 85]. Офелія, одягнена в білу сукню, з вінком на голові простягає королівській парі квіти. На картині Вільяма Гормана Вілла (1828-1891) «Офелія і Лаерт» зображено сцену, коли Лаерт звертається до Офелії: «Трояндо, сестро, радосте моя!» (IV, 5) [Шекспір 1986, с. 89], але відповіді не отримує і, повний болю і відчаю, вигукує: «Клянусь, платитиму за безум твій!» (IV, 5) [Шекспір 1986, с. 89]. Тому Лаерт, зображений на картині, лагідно обіймає безумну сестру, з надією заглядає їй в очі, одягнений в бойові лати і тримає в правій руці оголений меч.

На картині Габрієля Чарльза Данте Россетті «Перші ознаки безумства Офелії» (1864) Офелія зображена на картині в яскраво синій сукні. Лаерт підтримує Офелію, дивиться їй в обличчя. Її ж погляд блукає десь далеко. Голова Офелії увінчана вінком з квітів, в руці вона теж тримає квіти, неначе хоче їх подарувати Лаерту чи королівській парі (Клавдій замислений, Гертруда закриває обличчя рукою), що стоїть поруч: «…розмарин на згадку, братки для дум… кріп і орлики, рута і стократка» (IV, V) [Шекспір 1986, с. 90].

Художник С. Бродський працював у трьох основних напрямах: станкова графіка, живопис та книжкова графіка. В руслі останньої автор майже за один рік (1979) створив серію ілюстрацій згідно з естетичними ідеалами шекспірівської доби та власним баченням, які виводять реципієнта поза межі тексту Шекспірового твору і змушують замислитися над загальнолюдськими вадами, недосконалістю сучасного суспільства. Створюючи один за одним шедеври, С. Бродський ніби творить окрему історію, паралельний художній твір зі своїм дієвим наповненням, намагаючись максимально транслювати те невидиме, ідейне, що свого часу зобразив (щоправда за допомогою інших засобів) Великий Бард. Характерною особливістю графічних робіт С. Бродського є поділ художнього поля навпіл, де одна частина максимально точно відтворює епізод трагедії, а інша – відображає власне трактування певної події автором .Подібну репрезентацію антагоністичних настроїв можна пояснити бінарною іпостассю людини: її приналежністю до природи, світу явищ, даних у відчуттях, інтимних переживаннях та до держави.

В останні десятиліття до числа гамлетівських візуальних артефактів долучилися портрети акторів, які виконували ролі в Шекспіровій п’єсі, та фотографії вистав чи кінокадрів. Кожна з візуальних репрезентацій є своєрідною інтерпретацією Шекспірового тексту, адже біля витоків творчого задуму кожного з цих митців стояла трагедія «Гамлет». Значення такого діалогу різних видів мистецтв важко переоцінити, адже в процесі його розгортання збагачується

уявлення реципієнтів про літературний твір, поглиблюється розуміння ідейно-смислової палітри.

Свого часу відомий іспанський художник-експресіоніст Пабло Пікассо писав: «У кожного є свій Гамлет… Коли читаєш «Гамлета» теперішній час нікуди не зникає» [Aragon 1964, с. 124]. Тож чим більше оригінальних мистецьких версій, що надихаються генієм Шекспіра, побачить людство, тим багатобарвнішим, змістовнішім і повнішим буде наше уявлення про художній світ великої трагедії.

Унікальність живопису полягає в тому, що митець демонструє глядачеві плід власної фантазії, яка живиться Шекспіровим текстом. В будь-якому полотні, що ілюструє літературний твір, взаємодіють дві творчі особистості – письменника і художника, при чому другий увиразнює підтекст, вияскравлює приховані, імпліцитні смисли. Картина спроможна фіксувати драматизм вчинків, передавати глибину почуттів, відтворюючи внутрішній стан, а інколи навіть саму сутність героїв. Реконструювання контексту через образи – головне завдання художників, проте кожен здійснює перетворення залежно від зовнішніх чинників і власних уподобань. На створення живописного артефакту насамперед впливає стиль зображення, художня течія, до якої належить художник і естетичні принципи, які покладено в основу його творчості.

Водночас значиму роль відіграють і обставини, які спонукали живописця звернутися до певного образу, сцени чи сюжетної колізії. Безперечно, вибір «Гамлета» – найвизначнішої трагедії європейського літературного канону – не був випадковим, адже спроба ілюстрації такого широковідомого і неоднозначного в плані дослідницьких тлумачень тексту –це надзвичайно сміливий і ризикований творчий крок.

Загальновідомо, що в літературознавстві не існує усталеного погляду на протагоніста Шекспірової трагедії. Одні вбачають в Гамлеті «кремезного дуба, що посаджений в порцелянову вазу» (Й. В. Гете), інші – пасивну, нерішучу,

безвольну особистість (І. Тургенєв, А. Чехов). Ним захоплювалися філософи (Г. Гегель, Ф. Ніцше, П. Флоренський) і письменники (Л. Тік, В. Гюго, Е. По, А. Мердок), психологи (С. Виготський) і музиканти (Ф. Ліст, А. Тома, В. Томсон). Але вічна таємниця цього незбагненного персонажа так і залишилася своєрідним викликом всім поколінням інтерпретаторів. За словами відомого письменника-модерніста Томаса Стерна Еліота, Гамлета правомірно називати своєрідною Моною Лізою літератури [Михед 2008, с. 65].

Художні спроби осмислити глибини Шекспірового «Гамлета» вражають розмаїттям підходів, оригінальністю поглядів та ефектністю творчих задумів. Кожний художник по-своєму інтерпретував драматичний текст «Гамлета», при цьому одні розкривали сутність образу, використовуючи контекст і власне розуміння твору (А. Г'юз, М. Врубель, Дж. У. Вотергауз, С. Бродський, А. Недзвецька), інші ілюстрували конкретний епізод трагедії, прагнучі відтворити задум автора (Г. Фюзелі, Д. Г. Росетті, Дж. С. Мілле, Е. Делакруа, Дж. Ф. Уотс, П. Даньян-Бувре, М. Стоун, Ж. Лефевр, Г. Рае). З плином часу окремі сцени з твору, певні символічні образи трагедії набули автономного статусу, стали уособленням філософських проблем.

Правомірно відзначити, що внаслідок вдалих візуалізацій певні образи чи сцени шекспірової трагедії набували особливої символічності і починали жити власним життям в просторі культури, відокремлюючись від вихідного контуксту. Як зазначав М. Сапаров, «у кожного першокласного художника засоби виразності самі по собі доволі філософічні, вони не просто засіб трансформації певного змісту, який об'єктивно існує і поза мистецтвом, вони самі це мистецтво» [Сапаров 2013].

Особливо яскраво простежити наслідки візуалізації можна в творчості сучасних художників, які за основу беруть не трагедію, а символіку, виведену протягом століть: череп Йорика (Ю. Юдаєв-Рачей, 1991 р., «Гамлет: Бідний

Йорик!»), Гамлет (О. Кнехт, 2002 р., Л. Кокая, 2003 р., Г. Жадько, 2008 р., «Гамлет – принц датський»).

Порівняння живописного образу з літературним є важливим аспектом вивчення засобів актуалізації класичних текстів. Тому під час дослідження живописних полотен, гравюр, книжкових ілюстрацій, в яких репрезентовано образи чи елементи сюжету «Гамлета», правомірно застосовувати наступний алгоритм порівняння живописного і словесного артефактів.

На першому етапі варто зібрати інформацію щодо історії написання полотна, художнього методу його автора та ймовірних причин звернення до трагедії «Гамлет».

На другому етапі увага фокусується на виявленні специфіки кореляції візуальної образності з текстом трагедії на трьох рівнях:

– об'єкт зображення (текстовий відповідник);

– характер зв’язків з текстом (прямий, опосередкований, гіпотетичний);

– ступінь авторської суб'єктивності художника відповідно до того, чим є його артефакт: ілюстрацією до тексту, інтерпретацією тексту, творенням власного образу.

На третьому етапі відбувається визначення домінанти у мистецькому імперативі.

Так само як В. Шекспір випробовував своїх персонажів, живописці мали на меті не просто ілюструвати текстове першоджерело, а занурити реципієнта у внутрішній світ героїв, прослідкувати еволюцію їх емоційного стану. Нерідко художники оперували не візуальними образами, а саме їх ідейною домінантою. Все це стало можливим завдяки: 1) переміщенню образа в новий контекст реальності (інший, незвичний антураж): Д. В. Вотергаус «Зривайте рози швидше. Офелія»; 2) висвітленню найбільш напружених моментів трагедії, так званих сцен-випробувань, де перед нами постає оголеною сама природа, суть героя, не прикрита маскою: Д. Г. Росетті «Перше божевілля Офелії».

Таким чином художники відтворювали естетично повноцінний характер, «характер, що виковується в процесі життєвих змагань, коли людина потрапляє в екстремальну, не передбачену її офіційним статусом ситуацію» [Шалагінов 2002, с. 29].

Отже, інтерсеміотичний переклад трагедії засобами візуальних кодів у кожну добу відбувається під впливом тих факторів, які визначають атмосферу епохи [Шахова 1987, с. 95], її домінуючих напрямків, естетичних принципів і смаків. Тому, як бачимо, живописна гамлетіана є різноманітною і навдивовижу цікавою як за глибиною відчуттів, так і за технікою художньої репрезентації шекспірових героїв. Тому для виявлення специфіки кореляції живописних артефактів з трагедією, аналіз візуалізацій варто здійснювати з апеляцією до художнього тексту, тобто використовуючи зазначений алгоритм.

2.2 Виявлення специфіки кореляції візуальної образності з текстом трагедії

Сучасна живописно-графічна гамлетіана представлена великою кількістю артефактів, які різняться і за характером кореляції з текстом Шекспірової трагедії, і за тематичною домінантою, і за рівнем художньої майстерності митців. Одні полотна, приміром, серію літографій і гамлетівських картин Еж. Делакруа, можна розглядати як своєрідну візуальну інтерпретацію першоджерела, яка сприяє більш глибокому проникненню в складну смислову палітру «Гамлета». Інші ж, приміром, постмодерністські версії, є доволі далекими від твору Шекспіра, тож використання імен протагоністів у назвах картин («Гамлет. Принц Датський» – О. Шупляк, Л. Андреева, Г. Жадько, «Стурбований принц Датський з головою бідного Йорика…» – В. Корольов) є скоріше своєрідною ігровою

стратегією художників, які в такий спосіб сподіваються привернути інтерес публіки до власних робіт.

Можна припустити, що сама природа зв'язків між візуальним артефактом і його текстовим першоджерелом є доволі симптоматичною. Вона дозволяє «реставрувати» задум художника і з'ясувати спрямованість його творчих інтенцій. Ці інтенції передбачають чи то поглиблення уявлень реципієнта про образи і смисли «Гамлета», чи то репрезентацію власного унікального бачення ключових колізій трагедії, чи то доактуалізацію митця за рахунок звернення до загальновизнаного літературного шедевру.

Примітним є те, що яким би різноманітним не був візуальний спадок трагедії, ілюструється суворо детерміноване число певних сцен (вбивство Полонія, поява Привида, утоплення Офелії, тощо), а творча уява майстрів не береться реконструювати щось інше. Пояснення цьому можливо знайти в словах М. Гіршмана, який означив художній текст як «матеріальне втілення» художнього змісту: «в художньому тексті немає нічого, крім внутрішнього, так як в кожному його моменті залучається і освоюється художня реальність, потаємна суть якої, в свою чергу, проявляється у заново створеній естетичній значимій зовнішності» [Гиршман 1982].

Загальну кількість релевантних художніх артефактів можна умовно поділити за наступними критеріями: хронологічний та візуально-семантичним. За останнім критерієм можна виокремити дві основні групи. До першої будемо відносити живописне відтворення «вічних» образів Гамлета і Офелії. Друга група складатиметься з одного із філософських концептів трагедії В. Шекспіра.

Однією з найулюбленіших героїнь не тільки художнього універсуму В. Шекспіра, але й всієї світової літератури, виступає Офелія. Вона зображується красивою молодою жінкою, яка чи то збирає квіти та плете вінки, все глибше й глибше занурюючись у світ своїх мрій, чи то співає королеві й королю, чи то перебуває у стані повного умиротворення на межі прощання зі світом. Як було

зазначено вище, першим, хто звернувся до теми трагічного фіналу життя головної Шекспірівської героїні, був Е. Делакруа. На полотні - напружена сцена, коли героїня знаходиться на грані між життям та смертю. Її прекрасне тіло лежить на поверхні води, і тільки однією рукою вона тримається за гілку дерева. Офелія на цьому полотні нагадує Венеру живописців доби Відродження (Тиціан, Веронезе, Карраччі, Джорджоне, Тінторетто, Ботічеллі). Як відомо, основною темою ренесансного мистецтва виступали досконале людське тіло і земні емоції. Французький романтик Еж. Делакруа теж захоплювався репрезентацією фізичної досконалості людини та прагнув розкриття повноти людських почуттів. Тіло зображеної ним Офелії відзначається округлими формами та має все необхідне для виконання призначеної йому функції материнства. І живописець, не відпускаючи її руку від гілки верби, одним із символічних значень якої є довговічність та повнота життя [Словник символів], навіть надає їй останній шанс залишитись живою. Втім гілка ламається, що означає втрату цього шансу. У трагедії Шекспіра той факт, що Офелія не зможе насолодитися радощами материнства, стає очевидним не тільки через смерть героїні. Ще у третій дії Гамлет закликає її до відмови від земних насолод, а також від материнства задля спасіння душі. «Іди в черниці, – радить він. – Нащо тобі плодити грішників?» [Шекспір 1986, с. 55].

Незайманість тіла та чистота душі героїні репрезентовані на картині Еж. Делакруа за допомогою світлового контрасту: наче окутане сонячними променями тіло Офелії значно відрізняється від темного пейзажу навколо неї, який, як думається, уособлює жахливу атмосферу Данського королівства та гріховність тогочасного суспільства. Офелія як ідеал цноти, краси та відданого кохання, не змогла протистояти обману, лицемірству, вбивству та іншим людським гріхам. Адже терпіти всю ту гнилизну, якою просочувалось королівство Данії, означало прийняти таке життя та продовжувати жити так само і надалі.

Найбагатшою за своєю символікою є «Офелія» Дж. Е. Мілле (1851 – 1852 рр.). Полотно Дж. Мілле відоме завдяки унікальному зображенню світу природи, в якому опинилась Офелія, і яке асоціативно відсилає реципієнта до тексту трагедієї В. Шекспіра. В кожну деталь, яка представлена на полотні, вкладено певний філософський зміст трагедії. В правій частині картини заховано зображення черепа – натяк на трагічність долі. Квіти на річці, «чудернацькі гірлянди», сплетені Офелією, розповідають про долю дівчини. Важливу роль у цій розповіді відіграє зображення троянд. Троянда у світовому мистецтві виступає емблемою краси, кохання, довершеності та духовного відродження. Крім того, ця квітка є символом смерті: «весною вона цвіте не тільки на радість живим, але й для втіхи померлим» [Ophelia. Subject symbolism]. Тож троянди на сукні героїні, рожева троянда, що пливе зліва від її обличчя, та білі польові троянди, які ростуть на правому березі річки, говорять як про молодість, непорочність, красу й закоханість Офелії, так і про недовговічність її життя. Зображення цього виду квітів є дуже важливим ще й тому, що саме троянда виступає метафорою Офелії в Шекспіровій трагедії. В дії IV, сцені 5 Лаерт називає сестру «травнева троянда» [Шекспір 1986, с. 89].

Суперечливе символічне значення має також квітка фіалки. Гірлянда з фіалок, яка окантовує шию Офелії, може виступати емблемою цноти, чистоти, відданого кохання, і разом з тим смутку та смерті [Словник символів]. В трагедії В. Шекспіра Офелія згадує про фіалки в дії IV, сцені 5: «…Дала б вам і фіалок, та вони всі пов'яли, коли вмер мій батько» [Сапаров 2013]. Дівчина дуже страждає через смерть батька, але водночас вона зберігає вірність Гамлету. Дж. Мілле також точно виписує багато інших видів рослин, які несуть певне символічне навантаження. Стокротки, приміром, що плавають поряд із правою рукою Офелії, є ознаками невинності [Work In Focus]. Символічним є образ плакучої верби, яка, схиляючись над Офелією, вказує на те, що її кохання було відхилено Гамлетом. Кропива, що росте навколо верби, є символом душевного болю героїні [Work In

Focus], а жовтець у даному випадку може означати безумство [Словарь символов].

Всі вищезазначені рослини згадуються в трагедії В. Шекспіра (IV, 7). Так, королева Гертруда, намагаючись пояснити Лаертові причину смерті Офелії, каже: «*Там, де верба нависла над струмком,/Купаючи у плесі віти сиві./Сплела вінки химерні - кропиву,/Жовтець, стокротки і зозулинець»* [Шекспір 1986, с. 97].

Використання Дж. Мілле наступних символів флори і фауни є вже особистим привнесенням художника. Він додає і самотню малинівку (символ волі, духу), розташовану на гілці верби, що вказує на становище покинутої Гамлетом Офелії, і таволгу (у правому лівому кутку), яка означає безглуздість відходу Офелії від життя, і червоний мак з чорними зернятками, що сповіщає про сон або смерть. На картині дівчина плавно пливе за течією, що символізує про поступовий відхід душі від тіла [Secher 2014]. Можна стверджувати, що художнику Дж. Мілле, як нікому, вдалося втілити за допомогою фарб печальну подію, описану В. Шекспіром.

«Вічний» образ Гамлета живописці намагалися відтворити якомога ближче до тексту. Проте картини, що належать до різних епох, відзначаються різним баченням головного героя. Найбільш символічними залишаються картини сучасних художників, які за головну мету взяли відтворення духовного обличчя героя, зовнішньо зображуючи протилежне до шекспірівського Гамлета. Яскравим прикладом цього є портрет у виконанні О. Кнехта. Ми бачимо не зрілого чоловіка, а юнака; цим самим підкреслено буйну душу, її протиріччя, відчуття невдоволеності собою і світом – почуття, характерні майже кожній людині такого віку. Карі очі (наголошується на освіченості, відповідальності героя [Словарь символов]), наче дзеркало душі, відбивають стурбованість недосконалим суспільством, внутрішні переживання. На картині відсутні додаткові елементи, допоміжна символіка. Холодна стриманість Гамлета розкриває вольовий характер, за визначенням Й. Й. Вінкельмана «спокій – це

лише зовнішня форма характеристики великої й незламної душі героя, здатного, подібно до Лакоона, гідно витримати найжорсткіші випробування у боротьбі за інтереси народу, за його свободу» [Вінкельман 1990, с. 22]. Автор уникає типового романтичного штампу – не одягає свого персонажа у чорне вбрання. Домінування світлої палітри викликає лише позитивні почуття: «білий колір відбиває найбільшу кількість променів і, таким чином, справляє найбільше враження» [Вінкельман 1990, с. 167]. Чіткість, суворість ліній у виконанні портрета говорять про правильність внутрішнього світу Гамлета, його вірне служіння ідеям честі, високої моралі. Так О. Кнехт вміло модернізував образ, що краще впливає на сприйняття трагедії сучасниками, особливо молоді.

Традиційно образ Гамлета у масовій свідомості пов'язується з роздумами про сенс життя і смерті. В основі такої рецепції принца Данського – глибокі прозріння, представлені у монолозі «Бути чи не бути?» (II, 5) та сцені на кладовищі (V, 1). Саме ця сцена стала найулюбленішим об'єктом зображення для тих художників, хто намагався відтворити філософічність як ключову рису трагедії Шекспіра. Символом філософічності «Гамлета» став череп Йорика – втілення вічності у порівнянні з мізерними, метушливими речами земного буття. Мотив смерті або ж нагадування про її неминучість домінував у портретах XV-XVI ст. й надалі використовувався іншими видами мистецтва у вигляді черепа. Цікавим способом візуалізації роздумів Гамлета (V, 1) є полотно «Гамлет: Бідний Йорик!» Ю. Юдаєв-Рачей. Життя (загал картини, виконаний у темних кольорах) чітко відмежоване яскраво білим черепом від вищої матерії, яку кожен пізнає після смерті. Африканські настрої (повністю керовані уявою живописця) підкреслюють загальнолюдське значення символіки, виведеної В. Шекспіром, проголошуючи проблеми, висвітлені в трагедії, позачасовими.

Трагедія «Гамлет» протягом століть неодноразово інтерпретувалась засобами живопису. Як наслідок, було сформовано серію стереотипів, що набули автономного значення і проголошують філософські ідеї незалежно від вихідного

задуму драматурга. Й. Й. Вінкельман пояснив трансформацію образів, згідно естетичних пріоритетів певних епох: «художніми засобами можна досягнути найбільшого ефекту у вихованні людей лише тоді, коли в творах і образотворчого мистецтва, і літератури буде виведено піднесені, ідеальні образи» [Вінкельман 1990, с. 8]. Тож, правомірно відзначити, що саме використання візуальних кодів при творчому переосмисленні тексту трагедії у її живописних проєкціях дозволяє художниками здійнити глибоке занурення у семантичне та символічне багатство трагедії, відкрити реципієнтам нові смисли та створити сприятливе творче середовище для появи нових версій та інтерпретацій.

РОЗДІЛ 3
ІЛЮСТРАТИВНІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОГО «ГАМЛЕТА»

3.1 «Гамлет» В. Шекспіра у світовій графіці та ілюстраціях

Перш за все, необхідно відзначити, що книжкова ілюстрація – зображення, що «перекладає» образи літератури мовою графіки і живопису та є надрукованим разом з літературним текстом в книзі. Вона безпосередньо пов'язана зі змістом, фабулою та ідеями твору, і з усіх мистецтв найбільше зближується з літературою, підкорюючись її законам і принципам. Художник-ілюстратор дає наочне втілення образів літератури – саме так мистецтво ілюстрації отримує самостійну художню і ідейну значущість, неминуче включаючи в себе ставлення художника і його часу до ілюстрованого тексту. Адже ілюстрація «повинна перш за все відновити час письменника» [Каменский 1987, с. 20]. Водночас, ілюстрація має поєднати художній твір з «часом ілюстратора» [Каменский 1987, с. 20], який має свій духовний, громадянський, моральний досвід, свою поетику. Ілюстратору необхідно жити одночасно в двох різних хронологіях: «бути вірним і історичній правді, і істині сучасних переживань, поєднуючи і те, і інше в органічному, цілісному образі» [Каменский 1987, с. 23]. Буття літературного образу в часі, його історично-художній розвиток і покликана втілити ілюстрація [Каменский 1987, с. 21]. Крім того, книжкова ілюстрація тісно пов’язана з декоративним і поліграфічним оформленням книги, утворюючи цілісну єдність книги як твору прикладного мистецтва.

В Англії в кінці XVIII ст. була зроблена перша сміліва спроба створення великої серії ілюстрацій до творів В. Шекспіра багатьма художниками: у великих кольорових гравюрах, що склали Бодлейську галерею, Шекспір, в дусі того часу

і сприйняття творчості драматурга, постав як фантаст і похмурий романтик, схильний до найгрубіших мелодраматичних ефектів. Але в той же час ця серія поклала початок наполегливій праці численних художників XIX-XX ст. над втіленням шекспірівських образів.

Джон Белл (1741-1831) ілюстрував недорогі видання п'єс Шекспіра (1775-1776), зображуючи сучасних акторів в шекспірівських ролях. Так, наприклад, Офелія, г-жа Лесінгем в роли Офелії в 1772, зображена в білому вбранні у вінку з квітів. Так само зображує Офелію і Джон Гамільтон Мортимер (1740-1779), англійський художник, графік, представник неокласицизму в живописі.

Справжнім «золотим віком» мистецтва ілюстрації стало XIX століття. Популярність ілюстрацій в цей період пов'язана з тим, що в цей час читач взагалі був призвичаєний до зорового ряду ілюстративного типу в газетах і журналах. Ілюстрація доповнювала текст, роз'яснюючи його зміст, найбільшого розквіту досягнувши у Франції: цьому сприяла творчість вже згаданого у попередньому підрозділі живописця і графіка Е. Делакруа.

Ежен Делакруа побачив в Парижі виставу в 1827 році з Чарльзом Кембелом в ролі Гамлета та Гаррієт Смітсон в ролі Офелії. Сильне враження від вистави втілилось в серії з тринадцяти літографій (1843), пізніше доповнених. На літографіях відображені ключові сцени п'єси, проникнуті духом романтизму і екзистенціалізму: Гертруда зустрічає Гамлета з мандрів, Гамлет бачить привид свого батька, бесіда Гамлета і Офелії, сцена «Мишоловки», Гамлет і Гільдернстерн, Гамлет і Клавдій під час молитви, вбивство Полонія, сцена безумства Офелії, смерть Офелії, сцени на кладовищі, смерть Гамлета. Гамлет Делакруа – гуманіст-романтик, який бореться із сумнівами, духовними, моральними протиріччями: принц зображується з простягнутою від себе рукою, неначе намагаючись відкинути від себе важкі рішення і відповідальність.

Увагу ілюстраторів привертають і окремі сцени шекспірівської трагедії.

Зустріч Гамлета з батьком-привидом бачимо на ілюстраціях поета і художника Просвітництва, містика Вільяма Блейка (1757-1827) «Гамлет і його батько» (1806) і швейцарського художника, графіка Генрі Фюзеллі (1741-1825) «Гамлет і його батько-привид» (1798).

Для Гамлета його батько не тільки «справжній був король» (Горацію), але «в усьому і для всіх він був людина» (I, II) [Шекспір 1986, с. 17]. І коли перед Гамлетом з'являється король, у якого «украдено життя, вінець, дружину» (I, V) [Шекспір 1986, с. 28], привид,

«Приречений на певний строк блукати
Вночі, а вдень каратися вогнем,
Аж поки всі гріхи буття земного
Не вигорять до пня» (I, V) [Шекспір 1986, с. 27]

і відкриває сину таємницю, «що вічності належить» [Шекспір 1986, с. 27]:

«Змій, що урвав життя твойому батьку,
Надів його вінець…» (I, V) [Шекспір 1986, с. 27]

Гамлет клянеться помститись убивці. Адже привид - не лише тінь померлої людини, але й тінь епохи. Холодний блиск лат примушує пригадати обладунки, в яких король бився з володарем Норвегії. Це був чесний час, і старий Гамлет переміг в чесному двобої, здобувши норвезькі землі по праву. Тепер усе забуто: новий час по-новому вирішує справи. Юний Фортинбрас набрав голодних головорізів та хоче беззаконно відібрати те, що належить Данії. Клавдій засилає послів: іде складна гра дипломатії. Вбитий король – можливо, єдине нагадування про лицарську доблесть, чесні відносини володарів держав, святість престолу і родини.

Художники по-різному переосмислюють епізод зустрічі Гамлета з привидом батька. Атмосфера на обох ілюстраціях абсолютно різна: Гамлет Блейка стоїть навколішках перед батьком, простягаючи до нього відкриті долоні, а привид сумно схилив до сина голову в округлому шоломі. Гамлет, особливий

прийом Фюзеллі, зображений в дусі античних воїнів: стрімко піднімає руку до небес і вириває ться з обіймів супроводжуючих товаришів, а батько простягає сину королівський скіпетр, а іншою рукою вказує на замок, вимагаючи помсти. Таке бачення Гамлета, на наш погляд, слід трактувати як ранній прояв романтизму в творчості художника.

Безумство Офелії зображують Бенджамін Вест (1738-1820) і Александр Кабанель (1823-1889). Біле плаття, розпущене волосся Офелії, розсипані квіти – спільне на обох ілюстраціях. Але зображення виразу обличчя показує різницю між сприйняттям героїні митцями: Офелія Веста заглиблена в себе, вона спокійно рухається босоніж по холодним плитам замку, неначе під музику, яку чує лише вона.

Офелія А. Кабанеля захоплена безумством: широко відкриті очі, жах на обличчі, заглиблений погляд створюють моторошну картину відчаю і болю. По-різному ведуть себе і персонажі, зображені навколо героїні: на ілюстрації Кабанеля Офелія виходить на передній план, за її спиною король обійняв, наче втішаючи, королеву, Гамлет мовчки спостерігає за Офелією. На ілюстрації Веста Лаерт намагається стримати безумну сестру, гнівно простягає руку до небес. Клавдій, сидячи на троні, відвернувся: він не хоче бачити «результат» інтриг і шпигунства власних царедворців. Гертруда теж не дивиться на Офелію, вона сумно схилила голову на руку і замислилась. На задньому плані ілюстрації бачимо юрбу царедворців, які із цікавістю спостерігають за діями і поведінкою дочки Полонія. Але обидва художники намагаються створити образ безумної Офелії, який викликав би співчуття до Офелії – «ці віку нашого окраса і гордість неперевершена» (IV, 7) [Шекспір 1986, с. 93], – гнів проти тих, хто знехтував любов'ю нещасної душі.

У «вікторіанську епоху» англійська ілюстрація багата орнаментацією, химерними шрифтами, стилізованими під середньовічні рукописи, в чому перегукується з ілюстрацією в прерафаелітському стилі, що протримався в Англії

понад півстоліття. Свого апогею цей напрямок досяг в кінці XIX ст. В блискучому за своєю карбованою ясністю малюнку О. Бердслея (1872-1898), який мав широкий вплив на ілюстраторів Англії та інших країн. Художник-модерніст, основоположник сучасного художньо-оформительського мистецтва, використовував оригінальну манеру зображення образів і символів. Ця манера графіки знайшла своє продовження в творчості багатьох художників-графіків, зокрема в творчості Джона Остіна, який працював в манері Бердслея.

Цікавими є роботи ілюстратора Р. Г. Сіммондса: наприклад, ілюстрація «Утоплення Офелії» (1910) з видання, що належить бібліотеці Хантингтона, явно створена під впливом Джона Еверетта Мілле: схожі і вираз на обличчі Офелії, і її біле плаття, яке пливе хвилями над водою, наче крила ангела.

Широко розвивається ілюстрація і в XX столітті. Майстерність робіт А. Н. Бенуа (1870-1960), який звів книжкову ілюстрацію в ранг «мистецтва книги», Е. Лансере (1875-1946), яскравого представника «Срібного століття» - підготували появу ілюстраторів, які надзвичайно розширили можливості книжкової графіки і наповнили ілюстрацію великою ідейною і образною силою. Митці вірили книзі, тексту, вірили, що за ним стоїть дійсна реальність, і це життя, побачене крізь книгу, було предметом інтересу митців цього періоду.

Глибокими семантично є ілюстрації Едварда Гордона Крега (1872-1966), художника, театрального режисера, представника символізму в театральному мистецтві. Крег трактував образ Гамлета «як кращого з людей», порівнював його з образом романтика-бунтаря Шеллі. Крег значно розширив внутрішній зміст образу Гамлета під час роботи над постановкою спільно з К. Станіславським в МХТі в 1911 році. Для Крега Гамлет – дух, а все що його оточує – матерія. Весь сенс п’єси – це боротьба духа з матерією, неможливість їх злиття, - самотність духа серед матерії. Трагедія Гамлета – в його самотності, а «двір» наче злитий в єдину ворожу масу: на ілюстраціях Крега царедворці зафарбовані однаково, Гамлет самотній, за гратами. Крег хотів підготувати виставу, дія якої відбувається

не в середньовічному Ельсінорі, а відірвано від епохи, щоб створити поетичну загальнолюдську виставу, рівно близьку всім людям і епохам, а значить, і сучасності.

Найважливішим успіхом книжкової графіки 30-40-х XX століття років було глибоке тлумачення ідейного і образного змісту літератури, створення психологічних портретів літературних героїв, побудова драматичної дії, що проходить через низку ілюстрацій.

Творчість В. Фаворського (1886-1964) вбирає в себе і на свій лад продовжує довгі пошуки інтелігенції з її ідеями перетворення життя за законам добра, справедливості і краси. В графіці Фаворського принцип «подвійного часу» діє з надзвичайною простотою і очевидністю. Гамлет в зображенні Фаворського – «Гамлет перед поєдинком» (1940) – світловолосий юнак, який сидить, по-дитячи підібгавши ноги і стиснувши долоню в кулак, у кутку пустельних сходів і, розмірковуючи: «Бути чи не бути…», наче зважується на складне рішення (перед дуеллю з Лаертом):

«Коритись долі

І біль від гострих стріл її терпіти…

А чи, зіткнувшись в герці з морем лиха

Покласти край йому…» (III, 1) [Шекспір 1986, с. 54]

Суворий і скорботний Гамлет Фаворського – гуманіст, який несподівано для себе дізнався, скільки в світі зла і твердо вирішив покінчити з ним. Такий Гамлет міг народитись в час, коли в світі розпочинається боротьба зі страшним злом – фашизмом.

Учень Фаворського, А. Д. Гончаров (1903-1979), також прагне до поглибленого прочитання тексту. До ілюстрування трагедії Шекспіра «Гамлет» А. Гончаров в 50-60-х рр. звертається неодноразово: від доволі схематичних за трактуванням образів, «імпозантного рішення зі сплощеним простором і пануванням глухого чорного фону, лише де-не-де прорізаного тонкими білими

штрихами» [Бисти 1987, с. 143] гравер приходить до глибоко змістовної пластичної побудови ілюстрації.

На ксилографіях Гончарова – найнапруженіші епізоди: Гамлет і Офелія, Гамлет на кладовищі, Гамлет з оголеною шпагою («Щоб душу, кляту й чорну… У пекло він поніс» (III, 3) [Шекспір 1986, с. 71] завмер за спиною Клавдія, який молиться («Як бути? Що робити? Покаятись? Все може каяття» (III, 3) [49, с. 70], Гертруда і Полоній. Герої Гончарова несуть в собі страсті та переживання, з великою природністю виражені образотворчими засобами – штрихом, співвідношенням тіні і світла. А драматизм – якість, яка поєднує різні епохи в єдиний «час ілюстратора».

До графіки звертається і Рокуелл Кент (1882-1971), для якого засобом пізнання і творчості є «романтичний реалізм» (К. Загроссер), що найкраще виражає головну тему творчості художника - «людина перед лицем Всесвіту»: його Гамлет, самотній і оточений зірками, стоїть, схиливши голову до черепа Йорика, який тримає на долоні, створює відчуття високої романтики, властивої ілюстраторам 50-60 років (наприклад, ескізи декорацій до театральної вистави І. Рабіновича, 1958 р.).

Емоційно насиченими є ілюстрації Б. А. Дехтерьова (1908-1993). Поєднуючи традиції графічної ілюстрації з власним баченням образів трагедії, художник створює «живі картини»: герої трагедії думають, спостерігають, страждають. Їхнє мовчання багатозначне. І засоби графіки допомагають художнику підкреслити світло і тіні життя і смерті героїв. Ілюстрації художника набувають самостійності: митець бачить світ власними очима, говорить про те, що його турбує в цьому світі, залишаючи відправним пунктом роздумів про сенс життя літературний твір.

Надзвичайним явищем в книжковій ілюстрації стали роботи Савви Бродського (1923-1982). Кількість сюжетних ілюстрацій художника до трагедії Шекспіра «Гамлет» дорівнює числу актів трагедії. Зміст кожного з них наче в

сумарному вигляді представлено на великих розворотах сторінок. До загальної просторової конструкції об'єднано різночасові епізоди, злиті інтер'єр і екстер'єр: «єдина установка» [Бродский 1988, с. 21]. Простір ілюстрацій – підкреслено глибокий – наче уходить в перспективу високою стелею замку датських королів, розмірениими ритмами класичної архітектури італійського ренесансного міста. Цей простір – не лише театральна сцена, це, за визначенням А. І. Матвєєва, начебто театр самого життя. Ілюстрації Бродського більше нагадують театральні ескізи: «Я прагнув розташувати персонажів і символи їхніх дій по принципу мізансцени» [Бродский 1988, с. 22].

І дійсно, персонажі рухаються по поверхні, розділеній, наче циферблат величезного сонячного годинника, зображеного на фронтоні композиції. Крупні, спокійні, замкнені в межах свого образотворчого поля, виконані важким світлотіньовим малюнком ілюстрації наповнені задушливою атмосферою зради, інтриг, взаємних підозр і шпигунства. Художник підкреслює особливий настрій, що панує в Датському королівстві: темний колорит ілюстрацій одушевлений сплесками загрозливого багряно-червоного кольору. Гамлет Бродського – людина, не схильна до рефлексії, а жорстка і рішуча, здатна із невловимою жорстокістю вершити помсту. Офелія на ілюстраціях застигла в невичерпному болі.

Ілюстрації наповнені символами і знаками – таємний візуальний код художника до його розуміння внутрішнього світу шекспірівської трагедії: застиглий привид батька Гамлета із обличчям, закритим шоломом, і стиснутим у руці мечем, зігнута у поклоні фігурка шута у червоному плащі (ілюстрація до акту І), галерея портретів датських королів і виділений портрет останнього короля в ошатній мантії, зігнутий у поклоні царедворець Полоній, червоно виділений герб Датського королівства, знесилено опустивший руки Гамлет – «втратив усю свою жвавість, занедбав усі звичайні справи» (II, 2) [Шекспір 1986, с. 44] (ілюстрації до акту ІІ), червоні мантії короля і королеви (ілюстрація до акту ІІІ), шпага, яка протикає завісу, і пляма червоної крові на підлозі палацу, застигла фігура Гамлета

із занесеним над головою кинджалом: «І серце, й розум збурені до краю… О вже час, щоб розум мій чи вбрався в кров, чи згас» (IV, 4) [Шекспір 1986, с. 84] (ілюстрація до акту IV), фігура зігнутого у поклоні шута з кінцівками кістяка (ілюстрація до акту V).

Особливо вражають символи Смерті, яка нависає над людиною, тримаючи корону в кістлявій руці (ілюстрація до акту III), фігури зображеного страждання душі Офелії (ілюстрація до акту IV), монахи без облич і фігура міфологічного Ікара зі зламаними крилами: він падає обличчям на каміння, рот відкритий у безмовному крику (ілюстрація до акту V). Неперевершені ілюстрації Савви Бродського заворожують, населяють розум і душу похмурими тінями минулого.

Створення ілюстрацій до п'єси Шекспіра в ХХ столітті враховує і його сценічне втілення: бачимо відчутне театральне начало, кіно прийоми: крупний план у зображенні персонажів, наближення, монтаж епізодів тощо. Юрій Васильєв зображує Гамлета, який тримає на долоні череп Йорика, на фоні великої кількості кіл, одне з який виділяє червоним. Своєрідними є роботи Ольги Голубєвої «Дуель», «Клятва», «Миша», «Смерть Офелії», «Театр» (2002): сміливе використання тіні, глибока символічність обраних для ілюстрування сцен, зображення фігур без облич дозволяють читачеві заглибитись у внутрішній світ шекспірівських героїв.

Ілюстратори не можуть вичерпати всього багатства літературного першоджерела, тому виникають все нові інтерпретації [Шекспір 1986, с. 143]. Таким чином, ілюстрації належить дуже відповідальна і почесна роль, повна безмежних можливостей завдяки нерозривному зв'язку творчості художників-ілюстраторів з наймасовішою зброєю культури і освіти – книгою. І ілюстрації до трагедії Шекспіра «Гамлет» продовжують духовні, мистецькі пошуки художників різних поколінь.

3.2 Візуальна метафора у ілюстраціях В. Єрка

У своїй книзі «Слова про малюнки» Перрі Нодельман розглядає складний і глибокий зв'язок між друкованим словом і графічними зображеннями, що призводить до «єдності на вищому рівні» (за словами Ролана Барта), де «різниця між словами і малюнками» створює «джерело насолоди для читача» [Nodelman 1988, с. 209]. У сучасних книжках автори та ілюстратори, здається, досягають «нового рівня синергії між словами та зображеннями», де «слова стають зображеннями, а зображення стають словами» [Dresang 1997, с. 652]. Це спостереження стосується не лише дитячих книжок, але й ілюстрації в художній літературі загалом. Сучасна ілюстрація – це візуальний код як такий. При цьому, візуальний код ми розглядаємо як специфічну систему кольорів, ліній, фактур, шрифтів, форм, композицій, які використовуються у візуальному творі для того, щоб передати певну ідею або сукупність ідей. Концептуальна ілюстрація розвиває візуальний інтелект та аналітичне мислення через використання візуальних метафор.

Візуальна метафора – це, за словами Алана Мейла, «опис образу, який є символічним, але не може бути застосований буквально... [який] передбачає спосіб зображення змісту шляхом використання низки ідей і методів комунікації, ілюзії, символізму та експресіонізму» [Male 2007, с. 54]. Ідея концептуального візуального образу вперше стала популярною в США в 1950х роках, коли соціальні та культурні проблеми ускладнилися і «виникла потреба представити глядачеві набагато загадковіші та неоднозначніші образи, які б запрошували до глибшої інтерпретації» [Male 2007, с. 54]. З того часу цей стиль розвинувся і став домінуючим у сучасній ілюстрації.

Українське видавництво А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, що спеціалізується на дитячій літературі, використало подвійну природу ілюстрації в одному зі своїх

найбільш незвичних проектів – ілюстрованому виданні «Гамлета» В. Шекспіра. Як і багато інших видавництв по всьому світу, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА зіткнулося з екзистенційною дилемою «бути чи не бути». Дитяча книжка з її розкішними ілюстраціями та очевидною освітньою цінністю ніколи серйозно не заперечувала свого права на існування. Однак у цифрову епоху, коли позиція друкованої книги як першоджерела знань постійно піддається сумніву, видавцям доводиться виправдовувати випуск ще однієї друкованої книги для дорослих читачів, особливо якщо це класичний текст. П'єси Шекспіра доступні онлайн в оригіналі та перекладі. Друковані версії мають пропонувати додаткові переваги, щоб вважатися своєчасним і цінним культурним продуктом. Книги змушені адаптуватися до конкуренції в сучасному читацькому середовищі, навіть якщо це п'єси Шекспіра. Видавництву А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА вдалося ефективно поєднати візуальність та інтерактивність нових медій у своїх ілюстрованих книжках, особливо у виданнях Шекспіра, які вирізняються високоякісним папером, стильним дизайном і, насамперед, концептуальними ілюстраціями.

Незважаючи на стрімке поширення технологій та постійні дискусії про їхній вплив, друкована книга міцно утримує своє місце в серцях читачів. Девід М. Дюрант оприлюднив дивовижні, але багатообіцяючі дані про те, що «навіть серед учнів, які, здавалося б, повинні бути найбільш сприйнятливими до читання переважно електронних книг, є свідчення того, що багато хто все ще віддає перевагу друкованим виданням для певних форм читання» [Durant 2017]. Дуже ймовірно, що сьогодні, в епоху епістемологічної невизначеності, читачі прагнуть чогось реального, матеріального, що можна потримати в руках, певного якоря, який би вніс стабільність у їхнє стрімке напіввіртуальне життя. Книжка робить літературу відчутною: ми насолоджуємося запахом паперу, шорсткістю сторінок, красою ілюстрацій – у випадку Владислава Єрка, настільки розкішних і деталізованих, що вони здатні утримувати увагу читача напрочуд довго.

Якщо після інтермедіального повороту, який назавжди змінив «галактику Гутенберга», кожен фрагмент тексту повинен супроводжуватися якимось візуальним об'єктом, то такий складний і знаковий текст, як «Гамлет», вимагає особливого візуального супроводу. Ілюстрації Владислава Єрка, надзвичайно деталізовані та стилістично відшліфовані, багаті на смислові нюанси та відкриті для інтерпретації, тримають високу планку.

Владислав Єрко – один з найкращих українських ілюстраторів, художник зі світовим ім'ям. Він створив ілюстрації до дитячих книг «Снігова королева», «Казки Туманного Альбіону», серії книг про Гаррі Поттера, а також до таких складних і вимогливих текстів, як романи Пауло Коельо, Річарда Баха та багатьох інших. Тож Єрко став природним вибором для «неможливої місії» – ілюстрування найбільш провокативного українського перекладу «Гамлета» Шекспіра. У 2000 році літературний журнал «Четвер» опублікував переклад знакової трагедії Шекспіра Юрія Андруховича, який згодом вийшов окремим ілюстрованим виданням у видавництві А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА у 2008 році. Це був перший переклад «Гамлета» українською мовою, зроблений у незалежній Україні. Андруховичу довелося мати справу з тягарем радянської традиції, в рамках якої кожен переклад був ідеологічно заангажованим. Коли політична ситуація змінилася, новий переклад мав відображати нову культурну сцену, не втрачаючи при цьому гостроти перекладів попередників. Водночас він мав бути автономним і самодостатнім естетичним об'єктом. Стратегія відповіді Андруховича на цей виклик полягала у створенні завершеної літературної провокації.

У критичному шквалі, спричиненому цією публікацією, переклад Андруховича звинуватили в антиінтелектуалізмі та надмірному спрощенні. Видатна українська перекладачка Лада Коломієць назвала Гамлета Андруховича «новим українським Гамлетом, майже ровесником українських школярів та студентів кінця 1990-х - початку 2000-х років, які не були надто інтелектуально вибагливими» [Коломієць 2005, с. 349]. Неортодоксальна версія Андруховича має

виразну ідіосинкратичну харизму. Його перекладацький інструментарій включає модернізацію та одомашнення, сленг та ненормативну лексику, вторинну гру слів, ремінісценції, анахронізми та алюзії на радянські та пострадянські реалії. В результаті вийшов суперечливий переклад, що часом межує з переписуванням, часом навіть скандальний, але водночас дотепний і винахідливий.

В одному з інтерв'ю Андрухович пояснює, що у своїй роботі він спирався на англо-польський переклад Станіслава Баранчака: «Саме Баранчак дав мені ідею: читати Шекспіра – це весело. Він зруйнував уявлення про великого класика Шекспіра, який стоїть на високому п'єдесталі. Він здійснив демонтаж Шекспіра, і тоді драматург постає перед нами як сучасний ідол поп-культури. Шекспір залишається комерційним директором театру, який зацікавлений у тому, щоб публіка приходила на його вистави. Тому в його п'єсах багато дешевого гумору» [Киселева 2014]. Цей Шекспір Грінблата, «людина, що зробила себе сама» і «професійний ризикований підприємець», справді стає у певному сенсі нашим сучасником [Greenblatt 2004, c. 5].

Ілюстрування цієї літературної провокації виглядає як складний проєкт, проте Єрко запевняє, що робота над «Гамлетом» була швидкою і безболісною: «Іноді здається, що книга вилітає легко і з великим задоволенням, а для мене це найголовніше. Так сталося і з Гамлетом», - сказав він в одному з інтерв'ю. [Олих 2015] Але, насправді, важко заперечувати, що «Гамлет» - страшенно складний, майже неможливий текст для ілюстратора. Гамлет невловимий, його таємничість є невід'ємною частиною його непереборного шарму. Гамлет відомий тим, що не піддається однозначній інтерпретації. Недарма його вважають літературним Сфінксом. Кількість окремих загадок у п'єсі справді велика, серед них найулюбленіші – про роль Привида, який може бути як люблячим батьком, так і злісним дияволом; про природу божевілля Гамлета; про кохання Офелії до Гамлета та її смерть; про прихід до влади Фортінбраса та інші. Ця невгасима загадка Гамлета є невід'ємною рисою п'єси, яка перетворила її на постійно діючий

генератор дискусій і нових творчих інтерпретацій (настільки ж різноманітних, як, наприклад, доброзичливий і мудрий Клавдій-політик у Кавафіса та чарівний і пристрасний Клавдій-коханець у Апдайка). У своїй проникливій розповіді про «Гамлета» видатний психолог Лев Виготський пише про те, що дуже легко показати, що головоломка намальована в самій трагедії, що трагедія була навмисно побудована як головоломка, що її треба тлумачити і розуміти як головоломку, яка не піддається логічній екзегезі, і якщо критики хочуть вилучити головоломку з трагедії, то вони позбавляють трагедію її істотної частини [Выготский 1986].

Якщо завісу було накинуто навмисно, то, знявши її, можна зруйнувати вроджену багаторівневу красу п'єси. Читачі залишаться наодинці з одновимірним і буденним. А ілюструвати «Гамлета» зазвичай означає вибрати одну інтерпретацію з безкінечної кількості інших, звести смислове багатство п'єси до однієї картинки, нехай навіть і чудової. Виникає питання, що може зробити ілюстратор, щоб відповісти на цей виклик. Єрко вирішує цю проблему творчо й елегантно. Він вирішив наслідувати приклад Гамлета і робить свою ілюстративну роботу максимально загадковою та багатошаровою. Художник каже, що «майже будь-якого з його [Шекспіра] персонажів можна перетворити з ангела на диявола, і навпаки» [Балаева 2016]. Таким чином, амбівалентність і неоднозначність стають знаковими рисами його стилю, привносячи в нього інтерактивність і свободу вибору, характерні для нових медіа.

В особистій візуальній мові Єрка відсутні такі слова, як "очевидний" та «передбачуваний». Він здебільшого уникає зображальних кліше і надає перевагу вербальній складовій – метафорам, каламбурам, символам. В одному з інтерв'ю він пояснює свою позицію: «У п'єсах Шекспіра основні події відбуваються не в дії, а в паузах, характерах, роздумах героїв, в якихось іронічних репліках. Мені це набагато цікавіше, ніж просто ілюструвати дію. Я не люблю займатися кінематографом, хоча ілюстрація чимось схожа на екранізацію» [Олих 2015].

Одним з улюблених прийомів Єрко, який він використовує, щоб пограти з вербальним елементом і зробити його відчутним для читача, є об'єктивація шекспірівських символів і метафор, які перетворюються на візуальні метафори, що можна спостерігати в деяких з його найбільш інтригуючих ілюстрацій. Наприклад, одна з ілюстрацій, на якій зображений мертвий король, що мирно лежить на таці серед м'ясних і рибних страв, овочів і фруктів, є винахідливим візуальним втіленням гірких рядків Гамлета (I, 2) [Shakespeare 2023]. Клавдій і Гертруда, зображені у вигляді двох оголених тіл з простирадлами, що розвіваються на вітрі замість голів, і розривами, що зяють у місцях, де мають бути їхні серця, є візуальною алюзією на відоме уособлення “incestuous sheets” (I, 2) [Shakespeare 2023]. Голови Розенкранца і Гільденстерна стають живими репрезентаціями людських рук, що грають на флейті з культового діалогу “Will you play upon this pipe?” (III.2) [Shakespeare 2023]. Фігури двох клоунів у сцені на кладовищі буквально виростають з масиву будинків, відсилаючи глядача до похмурого гумору загадки Першого клоуна: “What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright, or the carpenter?” (V, 1) [Shakespeare 2023]. Озрік своєю поставою і кольором обличчя явно нагадує водяну муху, з якою його порівнює Гамлет (V,1) [Shakespeare 2023]. Єрко досягає успіху в зображенні шекспірівських персонажів, не роблячи їх надто візуально визначеними, а отже – обмеженими. Його символічна інтерпретація класичного тексту є корисною стратегією, яка створює синергію між текстом і зображенням, які «співпрацюють», а не просто слідують традиційній схемі взаємодоповнення.

Єрко не лише грається з шекспірівським текстом, а й іде шляхом Андруховича та вводить власні новації, наприклад, багатошарове зображення корони, що відкриває видання. Разом із штрихами на тлі вона нагадує розп'яття, а тінь від одного з зубців корони - цвинтарний надгробок. У символічний спосіб ця ілюстрація вводить тему месіанства та жертовності Гамлета, відсилаючи до відомих рядків: “The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set

it right!" (I, 5) [Shakespeare 2023]. За словами Алана Мейла, такі загадкові, амбівалентні, багатошарові образи не можуть не «запрошувати до глибшої інтерпретації» [Male 2007, с. 54]. Манера Єрко візуалізувати символи та метафори допомагає художнику визначити основні риси п'єси – ті, що роблять її таким ключовим твором для західного канону, як зазначає Марвін Хант: «Той факт, що вона [п'єса] переміщує реальність ззовні людського розуму всередину нього, переносить нас від середньовічного мислення, яке вважало реальність об'єктивною, попередньою і вищою за людський досвід, до сучасного, або, точніше, ранньомодерного погляду, який вважає реальність значною мірою, якщо не цілковито, функцією суб'єктивного досвіду» [Hunt 2007, с. 8-9].

Результатом об'єктивації символів, метафор і гри слів Єрко є міст, перекинутий через прірву між словом і зображенням. У своїй книзі "Writing for Art" (2010) Стівен Чік згадує про можливе протиставлення вербального як духовного елементу та «карнавальності візуального» [Cheeke 2010, с. 6]. У виданні А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА кордони між ними розмиваються, а відносини між текстом і зображенням стають більш складними. Можна виокремити три основні смислові рівні, три світи. По-перше, сам переклад – з усіма вульгаризмами та нецензурною лексикою, тілесністю та фарсом – ніби належить до матеріального світу плоті та кісток.

По-друге, ілюстрації Єрка, що змушують глядача насолоджуватись похмурою величчю кігтів, кісток, скелетів і черепів, представляють світ дрібного пилу, неминучий кінець усіх смертних. Його сюрреалістичні чорно-білі візуальні метафори затримуються десь між матеріальним і духовним, не стаючи на чиюсь сторону. Нарешті, до світу духовного можна віднести ідеалізоване бачення читачем трагедії Шекспіра та її універсальної, позачасової проблематики, те, як пострадянський глядач часто сприймає і ставиться до цього культового тексту, як до кришталевої вази, об'єкту, який потрібно поставити на найвищу полицю і ніколи не гратися з ним. Але насправді трагедія набагато міцніша, ніж читачі собі

уявляють. Сміливі інтерпретації, подібні до тієї, яку пропонує тандем Андрухович-Єрко, створюють внутрішню напругу та горючість, необхідні для того, щоб запалити іскру діалогу та дискусії, які підтримують життя класичних книг. Підхід Єрко зосереджений на творчому розширенні можливостей читача, і ця стратегія робить це видання справжнім дитям епохи постмодерну.

Ще одна виграшна стратегія, яку Єрко використовує, щоб допомогти виданню конкурувати за увагу читача в цифрову епоху, – деталізація. Гамлет дуже близький до казки тим, як він функціонує в сучасному суспільстві як мандрівний сюжет, сюжет-схема, своєрідна розмальовка. Він пропонує достатньо прогалин для заповнення уявою реципієнта – всілякими ремейками, сиквелами, приквелами, деталями тощо. Такі історії, як «Гамлет», дають читачам і художникам достатньо простору для експериментів, фантазій, творчості, а отже, стають своєрідним перпетуум-мобілем інтерпретацій. Ось чому текст «Гамлета» так добре поєднався з любов'ю Єрка до деталей, яку художник розвинув під час роботи над ілюстраціями до казок. Деталі створюють цілий мікросвіт, у якому діти живуть і творять, а також допомагають перетворити книгу на гру, яка може бути не менш цікавою і для дорослого читача.

Ще одним аспектом багатошарового візуального наративу Єрко, який узгоджує його з сучасною культурною парадигмою, є навмисне введення анахронізмів (таких як електрична лампа чи окуляри) та алюзій на сучасність у візуальну текстуру видання, що відповідає оригінальній та суперечливій перекладацькій стратегії Андруховича. Автентичні українські проблеми можна знайти у відтворенні Андруховичем деяких культурно, соціально чи політично нестабільних фрагментів. Андрухович демонструє, що «Гамлет» Шекспіра став своєрідним дзеркалом і збільшувальним склом для українських інтелектуалів. Гамлет завжди сприймався ними як трагедія свідомості, драма мислячої особистості, яка відмовляється бути зломленою режимом. Саме тому в радянській та критичній пострадянській ментальності Гамлет тісно асоціюється зі

знаменитим актором Інокентієм Смоктуновським, який зіграв принца в культовому фільмі Григорія Козінцева «Гамлет» (1964). Єрко використовує цей візуальний стереотип у своїй роботі, щоб натякнути на багату смислову палітру фільму. Фільму вдається передати атмосферу ізоляції, повсюдної недовіри та безнадії, пов'язану з переслідуванням у репресивних режимах, спрямованих проти будь-якого прояву незалежного мислення. Серед цієї темряви Гамлет у виконанні Смоктуновського здається єдиним променем світла. Ілюстрації Єрка створюють потужну алюзію на цей підривний фільм, використовуючи найкращі досягнення радянського кінематографу.

Цю привабливу пропозицію прийняв Дмитро Богомазов, один з найоригінальніших режисерів України та адепт символічного (або умовного) театру Мейєрхольда. Кажуть, що його вистави зачаровують глядача «інтелектуальною витонченістю, точним математичним розрахунком і красою». [Нікітюк 2009] Його «Гамлет» був вперше поставлений в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька 15 квітня 2009 року. Це не єдина постановка, в якій використано переклад Юрія Андруховича, але, безумовно, найбільш нетрадиційна, а отже, і найбільш дискусійна.

Ця вистава надзвичайно візуальна: костюми та реквізит відіграють важливу смислову роль, а ретельно продумана чорно-біла сценографія перегукується з ілюстраціями Єрка. У першій дії переважають білосніжні тони, що нагадують глядачам про лікарняну палату та білі халати. На білих завісах, що звисають навколо сцени, ледь помітні коричневі плями, схожі на кров, яку погано змили. Але в цій вишуканій і зловісній операційній актори, що грають Клавдія, Гертруду, Полонія та Офелію, з їхніми білими костюмами та головними уборами, розпатланим ляльковим волоссям, стриманими неприродними рухами і темними тінями навколо очей, більше нагадують пацієнтів, ніж лікарів. У другій частині вистави символічна палітра змінюється, і актори, одягнені в чорне, створюють

різкий контраст з величезним білосніжним черепом, який на початку вистави лише злегка видніється за завісою, але тепер переважає над сценою. Череп, всюдисущий на ілюстраціях Єрко, виконує аналогічну функцію у виставі, слугуючи спочатку передчуттям катастрофи, що насувається, а згодом - символом неминучості смерті. Чорно-біла естетика костюмів і декорацій відповідає традиції ілюстрування «Гамлета».

У цій роботі білий колір має ще одне символічне значення, тісно пов'язане з поняттями трансмедіальності та метатекстуальності. Це колір сторінки в книзі. Якщо видання А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА було до певної міри «театрально» оформлене, то вистава Богомазова зроблена так, щоб нагадувати книгу. В інтерв'ю Олександр Друганов, художник театру, розповів, що джерелом його натхнення стали книжкові версії «Гамлета», особливо старі, які мають давню історію. [Нікітюк 2009]. У своїй візуальній роботі дизайнер намагався створити враження, що глядачі перегортають сторінки старої книги з красивими ілюстраціями. Звідси – чорно-біла чіткість ліній у «літографічних» декораціях. На костюмах Клавдія, Гертруди, Полонія та Офелії намальовані їхні графічні двійники. Слова стають образами, ілюстрації функціонують як візуальна мова, переклад перетворюється на перформанс, а перформанс нагадує книгу - гранична трансмедіальність є органічною частиною змін, що відбуваються в сучасній культурі, викликаних діалогом між медіа. Діти сприймають конвергенцію медіа як природний процес, коли вони одночасно використовують різноманітні цифрові іграшки для створення одного зв'язного наративу. Дорослі, здається, теж наздоганяють цей процес. У цьому контексті концептуальна ілюстрація пропонує міст, який допоможе подолати цифровий розрив, адже вона може запропонувати візуальність і мультимодальність, інтерактивність і нелінійність, характерні для сучасних цифрових наративів.

Для сучасних видавців ілюстрація – це стратегія виживання та процвітання. Ілюстрації Єрко належать до найбільш показових прикладів. Діалог з текстом,

театром, кіно та іншими медіа, який вони викликають, відображає відоме спостереження Дена Лейсі про те, що «зв'язки замінюють колекції в нашому мисленні» [Lacy, c. 15]. [Таким чином, драма читання збагачується завдяки гібридизації, трансмедійності та інтерактивності. Залучаючи нових читачів завдяки привабливій візуальності, видавець зрештою розширює і поглиблює семантичне поле «Гамлета», адже нові читачі принесуть із собою нові, «чужі», навіть «чужорідні» смисли, які вони неминуче «вчитають» у трагедію.

Але, водночас, є несподіваний, тонкий зв'язок із шекспірівським «Гамлетом», який встановлює робота Єрка. Прекрасні ілюстрації художника перетворюють книгу на об'єкт мистецтва, повертаючи читача в минуле, до розкішних фоліантів епохи Відродження, доводячи, що книга – це власність, яку треба берегти. Проект А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА є справжнім оксюмороном у тому, як він поєднує старе і нове, але це малоймовірне партнерство видається досить продуктивним для формування двомовного мозку з його когнітивною гнучкістю, ненаситною цікавістю, відкритістю до діалогу і нових перспектив, інклюзивністю і зосередженістю на зв'язках. Візуальна привабливість, велика смислова місткість, інтерпретаційна полівалентність та високий мислетворчий потенціал, що спонукає до більш глибокого прочитання, роблять театральні постери, які містять візуальні метафори, ефективним інструментом у викладанні літературі.

Останнім часом інтерес до візуальної метафори як засобу навчання зростає, проте деякі автори висловлюють занепокоєння тим, що вони можуть ввести в оману через свою семантичну полівалентність. Хоча це може бути проблемою в інших дисциплінах, така інтерпретаційна багатоваріантність видається швидше перевагою, якщо розглядати її в контексті викладання літератури. На відміну від тих ілюстрацій, які просто візуалізують ключові повороти сюжету та створюють портрети головних героїв, візуальні метафори не затримують вільного руху уяви та спонукають до більш глибокого та уважного прочитання оригіналу.

Для того, щоб виявити потенційні значення, запропоновані візуальною метафорою, потрібно повернутися до тексту і детальніше вивчити його, звертаючи увагу на кожен рядок. Додатковою особливістю є можливість побачити нові значення, які стають видимими при метафоричному переносі.

Більше того, візуальні метафори можна використовувати як інструмент, який допомагає читачам глибше зануритись у текст, так і як трамплін для розвитку творчого потенціалу та активного ставлення студентів до навчального процесу. Багато чудових метафор піддаються творчій візуалізації. Така форма роботи не лише корисна і надзвичайно приємна, вона також пропонує можливість дослідити зсередини, як працює метафора.

У час, коли домінують образи, викладачі використовують візуалізацію інформації для посилення процесу пізнання; наочне представлення складних ідей допомагає розвивати когнітивні навички, критичне мислення, уяву та креативність.

Широкий набір інструментів та трансмедіальних ресурсів, що використовуються викладачами для спонукання своїх стурбованих та часто відверто неохочих студентів читати та, зрештою, насолоджуватися Шекспіром, включають (але не обмежуючись ними): екранізації, покази вистав, анімаційні фільми; TED-бесіди на теми, пов'язані з Шекспіром; мультфільми; комп'ютерні ігри; настільні ігри та інші ігри (наприклад, магнітне вбрання Шекспіра); обкладинки книг; ілюстрації; плакати; графічні романи; манга; інфографіка; меми; фан арт; косплей. Ілюстрації особливо добре вгамовують страх учнів перед Шекспіром і одночасно викликають у них цікавість.

Розглянемо, чому саме ілюстрації настільки ефективні в освітньому просторі:

1. Молоді люди, почуваючись як вдома в новій трансмедіальній екосистемі, охоче приймають виклик інтерпретації зображення, якому вони звичайно надають перевагу перед текстом. Зображення розширюють можливості учнів у ролі

експертів та допомагають вчителю задовольнити зростаючий попит на візуальність.

2. Обкладинки книг та ілюстрації засновані на оригінальному тексті Шекспіра і не надто розходяться із сюжетом, списком персонажів, діапазоном тем тощо. Вони можуть запропонувати новий погляд на текст, не змінюючи його.

3. Формат підходить для навчальної аудиторії, оскільки не вимагає великих часових інтервалів та спеціального обладнання (обкладинки книг, ілюстрації та плакати можна легко роздрукувати та розповсюдити серед учнів; багато з цих візуальних матеріалів є чорно-білими).

4. Фокус можна легко перенести з візуального на словесний і назад (порівняно з фільмами, наприклад).

5. Формат дозволяє забезпечити високий рівень активності учнів. Синергетична взаємодія тексту та зображення сприяє розвитку інтерактивності та дає можливість для розвитку творчості.

6. Хоча інфографіка та подібні типи візуальних зображень спрямовані на спрощення наявного матеріалу, обкладинки, ілюстрації та плакати працюють у двох напрямках:

а) з одного боку, шляхом інтерсеміотичного «перекладу» словесного елемента у візуальний елемент, вони роблять абстрактні уявлення та невловимі ідеї більш відчутними для читача;

б) з іншого боку, вони, як правило, включають візуальні метафори та символи (або запозичені з тексту, або натхненні ним), які викликають критичне мислення учнів та провокують їх інтерес до більш детального дослідження тексту.

Заходи, які можна використовувати, залежать від типів ілюстрацій, вибраних викладачем та / або студентами (наприклад, ілюстрація може бути в першу чергу ілюстративною або метафоричною / символічною).

Отже, Шекспір у ілюстраціях В. Єрка гармонійно вписаний у палітру власного часу, «плоть від плоті» англійського Ренесансу, про який з глибоким розумінням пише болгарський шекспірознавець А. Шурбанов: «Коли порівнюєш образи, намальовані Чімабуе і Джотто, а також безіменним Боянським майстром, з тим, що їм передує і прикрашає вівтарі та іконостаси по всій Візантії, відразу впадають в око окремі риси їх святих. Ніби раптом – після нескінченного мертвого простору релігійних конвенцій – ми ввійшли у сяючий світ живого життя, від застиглої традиційної іконографії перейшли до захоплюючої різноманітності реальності, від дивного і незрозумілого минулого ми перенеслись у відому нам сучасність, і ми впізнали у наших предках подібних до нас людських істот» [Шурбанов 2016, с. 140]. Так само, як і святі на полотнах ренесансних митців залишаються святими, але водночас стають ближчими і зрозумілішими для тих мирян, що захоплено дивляться на геніальні фрески, так і Шекспір Єрка – це все ще ікона літературного іконостасу, але «жива», ренесансна ікона, наділена індивідуальними, людськими рисами, правом на помилки і протиріччя.

«Читання» ілюстрацій та «розшифровка» візуальних метафор Єрка – це захоплююча гра, яка забезпечує вільний простір для творчості та інтелектуальних розваг, а також ефективна вправа, яка відточує інтерпретаційні навички учнів та підживлює їх інтерес до Шекспіра.

ВИСНОВКИ

В ході проведеного дослідження відповідно до поставленої мети було визначено основні форми та механізми оприявнення інтермедіальності в процесі структурування інтерсеміотичного перекладу трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у просторі візуальних мистецтв.

В першому розділі дипломної роботи було проаналізовано та систематизовано теоретичні засади дослідження феномену інтермедіальності, вироблені у межах сучасної компаративістики. Перші елементи дослідження інтермедіальних зв'язків з'явились ще за часів Античності, в межах «пасивної» (донаукової) стадії розвитку компаративістики. В XIX ст., на етапі становлення порівняльного літературознавства як науки проблеми інтермедіальних зв'язків лише починали входити до кола наукових зацікавлень європейців. І тільки наприкінці XX ст. компаративістика увійшла у новий етап розвитку, який означився появою нового розуміння її об'єкта і новими методами його дослідження; відбулось своєрідне подвоєне розширення об'єкту дослідження: вивчення міжлітературних відносин доповнилося вивченням взаємовідносин літератури з іншими мистецтвами й іншими видами духовно-творчої діяльності (в першу чергу увагу цим проблемам приділяла «американська» школа). А отже, дослідження закономірностей функціонування інтермедіального діалогу у різних історико-культурних контекстах стало одним з провідних завдань сучасної літературної компаративістики.

Поява нових аудіовізуальних та цифрових медіа призвела до того, що категорія «література» стала включати в себе широкий контекст засобів аудіовізуальної інформації (журналів, газет, радіо, телебачення). В центрі дослідження опинились такі проблеми, як: тематизація засобів аудіовізуальної інформації; відносини між засобами аудіовізуальної інформації у літературних

текстах; вплив технологічних інновацій та появи засобів аудіовізуальної інформації, таких як фотографії, радіо, кіно і телебачення на літературу.

Усе це інтенсифікувало також історико-літературне дослідження витоків і генези феномену інтермедіальності (термін запровадив літературознавець Оге Ганзен-Леве). У вузькому значенні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, ґрунтований на взаємодії мов різних видів мистецтва. У ширшому смислі, це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури.

Дослідження феномену інтермедіальності відбувається відповідно до двох основних аспектів: 1) тематизація і репрезентація музики, живопису, фотографії і кіно в літературі; 2) адаптація літературного твору в просторі різних видів мистецтва.

Інтермедіальний діалог може відбуватись через посередництво як цитації (використання в літературі тем, сюжетів і образів інших видів мистецтв), так і кореляції (зіставлення засобів і методів творення художніх образів в літературі, живописі, музиці, кінематографі). В результаті в тексті утворюється інтермедіальна алюзія або інтермедіальний фрагмент.

Одним з найбільш сучасних напрямів дослідження інтермедіальності правомірно вважати візуальні проєкції літературного твору, його окремих сцен і персонажів.

Візуальні репрезентації є надзвичайно цікавим об'єктом дослідження крізь призму компаративістики і відкриває нові перспективи в плані осмислення «шекспірізації» сучасної культури, а також конструювання образу Шекспіра в просторі не тільки літератури і театру, але й образотворчого мистецтва. Крім того, візуальні ресурси мають великий смислотворчий потенціал, який може бути ефективно використаний в процесі викладання літератури.

Живописні та ілюстративні спроби осягнути смислові глибини Шекспірового «Гамлета» вражають розмаїттям підходів, оригінальністю поглядів

та ефектністю творчих задумів, проте, їх можна умовно розподілити за двома основними критеріями: об’єкт проєкції та метод, який використовується для її створення. Що стосується об’єкту проєкції, то тут кожний художник по-своєму інтерпретував драматичний текст «Гамлета», при цьому одні розкривали сутність образу певного **персонажа** (А. Г’юз, М. Врубель, Дж. У. Вотергаус та ін.), інші ілюстрували конкретний **епізод** трагедії, що включав у себе декількох персонажів (Г. Фюзелі, Д. Г. Росетті, Дж. С. Мілле, Е. Делакруа, Дж. Ф. Вотс, та ін.).

Відповідно до методу, який використовується для створення візуальної проєкції, ілюстрації можна умовно розподілити на дві групи: традиційні або супроводжуючі та концептуальні. Традиційні або супроводжуючі проєкції ілюструють певний епізод або пропонують портрет певного персонажа, не вдаючись до додаткової візуальної концептуалізації або створення нових символів. Концептуальна ілюстрація вирізняється високим рівнем метафоризації. Сучасна концептуальна ілюстрація – це візуальний код як такий. При цьому, візуальний код ми розглядаємо як специфічну систему кольорів, ліній, фактур, шрифтів, форм, композицій, які використовуються у візуальному творі для того, щоб передати та проінтерпретувати певну ідею або сукупність ідей. Концептуальна ілюстрація розвиває візуальний інтелект та аналітичне мислення через використання візуальних метафор.

Під час дослідження живописних полотен, гравюр, книжкових ілюстрацій, в яких репрезентовано образи чи елементи сюжету «Гамлета», правомірно застосовувати наступний алгоритм порівняння живописного і словесного артефактів. На першому етапі варто зібрати інформацію щодо історії написання полотна, художнього методу його автора та ймовірних причин звернення до тексту. На другому етапі увага фокусується на виявленні специфіки кореляції візуальної образності з текстом трагедії на трьох рівнях: об'єкт зображення (текстовий відповідник); характер зв’язків з текстом (прямий, опосередкований, гіпотетичний); ступінь авторської суб'єктивності художника відповідно до того,

чим є його артефакт: ілюстрацією до тексту, інтерпретацією тексту, творенням власного образу. На третьому етапі відбувається визначення домінанти у мистецькому імперативі.

Останнім часом зростає інтерес до візуальної метафори у ілюстрації. Її інтерпретаційна багатоваріантність видається великою перевагою, якщо розглядати її в контексті викладання літератури. На відміну від тих ілюстрацій, які просто візуалізують ключові повороти сюжету та створюють портрети головних героїв, візуальні метафори не затримують вільного руху уяви та спонукають до більш глибокого та уважного прочитання оригіналу. Для того, щоб виявити потенційні значення, запропоновані візуальною метафорою, потрібно повернутися до тексту і детальніше вивчити його, звертаючи увагу на кожен рядок. Додатковою особливістю є можливість побачити нові значення, які стають видимими при метафоричному переносі. Більше того, візуальні метафори можна використовувати як інструмент, який допомагає читачам глибше зануритись у текст, так і як трамплін для розвитку творчого потенціалу та активного ставлення студентів до навчального процесу.

«Читання» ілюстрацій та «розшифровка» візуальних кодів – це захоплююча гра, яка забезпечує вільний простір для творчості та інтелектуальних розваг, а також ефективна вправа, яка відточує інтерпретаційні навички учнів та підживлює їх інтерес до Шекспіра.

Таким чином, ілюстрації та живописні проєкції трагедії В. Шекспіра «Гамлет» постають своєрідним інтермедіальним діалогом митців з текстом культового твору, який дозволяє через посередництво візуальних кодів створити особливу синергію слова та образу, а також залучити більшу кількість реципієнтів до шекспірівського дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балаева Т. Утомлённый сказкой. Как Владислав Ерко пытается вернуть своё детское счастье. *Фокус*. 2016. URL: https://focus.ua/culture/355324/ (дата звернення: 03.09.2023).

2. Бербенець Л. Постмодерністський літературний твір як подорож у текстових, жанрових, рецептивних вимірах. *Сучасні літературні студії. Подорож як літературознавча та культурологічна проблема:* зб. наук. праць / гол. ред. В. І. Фесенко. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2009. Вип. 6. С. 13–23.

3. Бисти Д. С. Андрей Дмитриевич Гончаров. *Искусство книги*. Москва : Книга, 1987. С. 119–147.

4. Борисова И. Е. Перевод и граница : перспективы интермедиальной поэтики. *Toronto Slavic Quarterly*. 2004. № 7. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml. (дата звернення: 12.05.2023).

5. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

6. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтв. *Сучасна літературна компаративістика : стратегія і методи*. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–410.

7. Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки (вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы). *Историчекая поэтика*. Москва : Высшая школа, 1989. 41 с.

8. Вінкельман Й. Й. Про художній ідеал прекрасного. Київ : Мистецтво, 1990. 307 с.

9. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 480 с.

10. Гак В. Г. Общее и романское языкознание. Москва : Учебно-педагог. изд-во, 1972. 183 с.

11. Гамкрелидзе Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. URL: http://ksana-k.narod.ru/menu/pra/gamkr_iv.1984.html. (дата звернення: 11.05.2023).

12. Гир А. Музыка в литературе : Влияния и аналоги. *Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки.* 1999. №3. С. 86-99. URL: http://www.informika.ru/text/magaz/science/vys/PHILO/ main.html. (дата звернення: 9.05.2023).

13. Гиршман М. Ритм художественной прозы. Москва : Изобраз. Искусство, 1982. 368 с.

14. Грицик Л. Українська компаративістика XIX – початку XX ст. : напрями, методика досліджень. *Українська література*. Тернопіль : Підручники і посібники, 1998. С. 29–61.

15. Гурдуз А. Світова літературна компаративістика : етапи розвитку. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2005. №2 (35). С. 114–120.

16. Гурдуз А. Українська літературна компаративістика : етапи розвитку. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2005. № 6. С. 90–98.

17. Денисова Т. Н. Літературна компаративістика. *Нариси про американську компаративістику*. Київ : Фоліант, 2005. Вип. 2. 37 с.

18. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному потрактуванні. *Літературна компаративістика*. Київ : Фоліант, 2005. Вип.1. С. 10–26.

19. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. Москва : Прогресс, 1977. 213 с.

20. Дубініна О. До історії та сучасного стану компаративістики у США. *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 141–164.

21. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва : Прогресс, 1979. 320 с.

22. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Ленинград : Наука, 1979. 690 с.

23. Зорівчак Р. Проза Т. Шевченка англійською мовою. *Теорія і практика перекладу*. 1985. № 12. 354 с.

24. Каменский А. Самопознание жанра. *Искусство книги*. Москва : Книга. 1987. Вып.10. 352 с.

25. Киселева К. «Ти бідний привид, чи проклятий гоблін?» - «Гамлет» в переводе Андруховича. 2014. URL: https://gazeta.ua/ru/articles/culture/_ti-bidnij-privid-chi-proklyatij-goblin-gamlet-v-perevode-andruhovicha/561373 (дата звернення: 11.04.2023).

26. Кожина Е. Ф. Картины Делакруа в Эрмитаже. Ленинград : Сов. художник, 1968. 311 с.

27. Коломієць Л. Літературознавчі студії. Київ : ВПЦ Київський університет, 2002. 204 с.

28. Коломієць Л. Новий український «Гамлет»: перекладацька стратегія Юрія Андруховича. *Мова і культура* : Наук. щорічн. журнал. 2005. 3(8). С. 349–356.

29. Кондратюк Л. Художні взаємодії різних видів мистецтва як проблема літературознавства. *Іноземна філологія*. 2009. Вип. 121. С. 285–292.

30. Лановик З. Б. Hermeneutica Sacra. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 587 с.

31. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація. Черкаси : Брама-Україна, 2011. 192 с.

32. Лосев А. Ф. Философия музики. *Философия. Мифология. Культура*. Москва : Издательство политической литературы, 1991. 320 с.

33. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. 252 с.

34. Матвеев А. И. Бродский С. : Альбом. Москва : Изобразительное искусство, 1988. 176 с.

35. Михед Т. Т. С. Еліот і його Гамлет. *Американські літературні студії в Україні*. Київ, 2008. Випуск 5. «Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд». С. 65–78. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal1/Soc_Gum/ Alsvu/20105-6/index.html. (дата звернення: 11.03.2023).

36. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Москва : Искусство, 1994. 194 с.

37. Наливайко Д. С. Інтродукція. *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 5–19.

38. Наливайко Д. С. Літературний і культурний дискурс : концептуальні аспекти вивчення та викладання. Тернопіль : Нав. кн. Богдан, 2003. 416 с.

39. Наливайко Д. С. Літературознавча компаративістика : стан, проблеми (Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?). *Слово і час*. 2002. № 2. С. 25–26.

40. Наливайко Д. С. Післямова. *Шекспір В. Твори* : в 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 642–649.

41. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ : Дніпро, 1988. 395 с.

42. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Видавничий дім Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.

43. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 2003. 78 с.

44. Олих И. Художник-оформитель Владислав Ерко: «Все, что мне хочется делать, я воплощаю в иллюстрациях к книгам». 2015. URL: https://artchive.ru/publications/806~Khudozhnikoformitel_Vladislav_Erko_Vse_chto_mne_khochetsja_delat_ja_voploschaju_v_illjustratsijakh_k_knigam (дата звернення: 11.05.2023).

45. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики. *Літературознавча компаративістика*. Тернопіль : ТДПУ, 2002. 334 с.

46. Понасенко А. В. Інтермедіальні домінанти лірики митців нью-йоркської групи. URL: http://www.nbuv.gov.ua/Portal//Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2012_10/36.htm. (дата звернення: 12.04.2023).

47. Ратушняк О. Використання кіно-екранізації в літературній освіті школярів. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/53035661.pdf. (дата звернення: 15.05.2023).

48. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение. URL: https://www.proza.ru/2013/10/25/2150 (дата звернення: 12.05.2023).

49. Словарь символов. URL: http://www.slovarik.kiev.ua/symbol/l/l30003.html (дата звернення: 16.03.2023).

50. Словник символів / уклад. : М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко; за заг. ред. О. І. Потапенко. Київ : Бібліотека українця, 1997. 156 с. URL: http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.html (дата звернення: 11.03.2023).

51. Синяя А. В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX века (Т. Манн «Доктор Фаустус», Дж. Джойс «Улисс», Р. Олдингтон «Смерть героя») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2008. 22 с.

52. Старостин С. А. Сравнительно-историческое языкознание и лексикостатистика. *Лингвистическая реконструкция и древнейшая история Востока*. Москва : Знание, 1989. Ч. I . С. 3–39.

53. Тишунина Н. В. Интермедиальность: к определению границ понятия. *Тезисы I Междунар. конференции «Литература в системе искусств : методология междисциплинарных исследований»*. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2000. С. 16–18.

54. Торкут Н. М. Гамлетівський концепт у світлі перекладознавчої компаративістики. *Літературна компаративістика*. Київ : ПЦ «Фоліант», 2005. Вип. II. С. 273–285.

55. Торкут Н. М. Гамлетизм : українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2015. Вип. 23-24. С. 147–180.

56. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту : Tartu Blikooli Kirjastus, 1995. 220 с.

57. Фрай Н. Анатомия критики. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков* : трактаты, статьи, эссе. Москва : Изд-во Моск-го ун-та, 1987. С. 232–263.

58. Цейтлин Р. М. Сравнительная лексикология славянских языков, X – XIV / XV вв. : Проблемы и методы. Москва : Наука. 226 с.

59. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете : Дослідження. Київ : Вежа, 2002. 152 с.

60. Шахова К. О. Образотворче мистецтво і література. Літературно-критичний нарис. Київ : Дніпро, 1987. 193 с.

61. Шурбанов А. Опит. София : Ciela, 2016. 220 с.

62. Юнг К.-Г. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 304 с.

63. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК Культура, 1993. 456 с.

64. Aragon L. Shakespeare. New York : Harry N. Abrams, 1964. 124 p.

65. Columbia University Official Website. URL: http://www.columbia.edu. (дата звернення: 11.03.2023).

66. Cheeke S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester : Manchester University Press, 2010. 224 p.

67. Damrosch D. The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. Princeton : Princeton University Press, 2009. 442 p.

68. Delacroix E. The Death of Ophelia. URL: Delacroix.Ophelia.html. (дата звернення: 11.06.2023).

69. Dresang E. T. Influence of the Digital Environment on Literature for Youth : Radical Change in the Handheld Book. *Library Trends*. 1997. URL: https://www.semanticscholar.org/paper/Influence-of-the-Digital-Environment-on-Literature-Dresang/8025563531a759c9082c1ba5dd7036f33cfa6e40 (дата звернення: 17.04.2023).

70. Durant D. M. Reading in a Digital Age. New York : ATG LLC Media, 2017. URL: https://quod.lib.umich.edu/c/cb/mpub9944117 (дата звернення: 17.04.2023).

71. Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. New York : W. W. Norton, 2004. 386 p.

72. Hunt M. Looking for Hamlet. N.Y. : Palgrave Macmillan, 2007. 230 p.

73. Male A. Illustration : A Theoretical and Contextual Perspective. Lausanne : AVA Publishing, 2007. 216 p.

74. McLuhan M. Understanding Media : The Extensions of Man. New York : McGraw Hill, 1964. 389 p.

75. Miller J. H. Theory Now and Then. Durham : Duke University Press, 1991. 405 p.

76. Nodelman P. Words about Pictures : The Narrative Art of Children's Picture Books. Athens : University of Georgia Press, 1988. 320 p.

77. Nünning V. An introduction to the study of English and American literature. Stuttgart : Klett, 2007. 199 p.

78. Ophelia. Subject symbolism. URL: https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia (дата звернення: 13.04.2023).

79. Ray K. Studies in Comparative Literature. New Delhi : Atlantic Publishers & Dist, 2002. 199 p.

80. Saussy H. Comparative Literature in an Age of Globalization. Baltimore : JHU Press, 2006. 280 p.

81. Stallknecht N. P. Comparative Literature : Method and Perspective. Illinois : Southern Illinois University Press, 1961. 340 p.

82. Secher B. Ten things you never knew about Ophelia. 2014. URL: https://www.telegraph.co.uk/culture/art/11018800/Ten-things-you-never-knew-about-Ophelia.html (дата звернення: 17.04.2023).

83. Torkut N. “Is Wispering Nothing”: Anti-totalitarian Implications in Grigori Kozintsev’s Hamlet. *“...A sea-change into something rich and strange: Shakespeare Studies in Contemporary Ukraine”*. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2020. P. 126–158.

84. Torkut N. “Hamlet is not a mirror, but a mine-detector”: Kozintsev’s Film at the Crossroads of Polar Interpretations. *Romanian Shakespeare journal*. Bucharest, 2014. Vol. I. Issue 1. P. 88–112.

85. Torkut N., Cherniak Y. Ukrainian Hamlet and “hamletizing” Ukraine: “Will you play upon this pipe?” *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2014. Вип. 22. С. 98–115.

86. Work In Focus : Millais’s Ophelia. URL: http://www.tate.org.uk/ophelia (дата звернення: 17.04.2023).

87. Zepetnek S. T. Comparitive Literature and Comparitive Cultural Studies. West Lafayette : Purdue University Press, 2003. 356 p.

88. Zepetnek S. T. From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies. URL: http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb99-3/totosy 99.html. (дата звернення: 19.04.2023).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

89. Шекспір В. Гамлет : у 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 6–118. URL: http://shakespeare.zp.ua/texts.item.43/ (дата звернення: 17.02.2023).

90. Shakespeare W. Hamlet. *Folger Shakespeare Library*. 2023. URL: https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/ (дата звернення: 17.02.2023).

SUMMARY

The object of research in this paper should be the specifics of actualising the intermedial strategies of intersemiotic translation of William Shakespeare's *Hamlet* in the space of contemporary visual arts.

The subject of direct literary analysis is the pictorial projections of individual scenes and characters from Shakespeare's *Hamlet* and illustrations.

The main purpose of this work is to identify the main forms and mechanisms of using visual codes in the process of inter-semiotic translation of William Shakespeare's tragedy *Hamlet*.

The realisation of this goal involves the following tasks:

- to systematise the foundations of theoretical understanding of the phenomenon of intermediality developed within the framework of modern comparative studies;

- to investigate the nature of the manifestation of intermediality in the process of dialogue between literature and various art forms;

- to determine the peculiarities of the intersemiotic translation of *Hamlet*;

- to reveal the intermedial nature of *Hamlet* illustrations.

The practical significance of the work is determined by the fact that the results of the study can be used in the preparation of lessons on life and work of William Shakespeare in the school course "Foreign Literature".

The research has shown that the illustrations and pictorial projections of Shakespeare's *Hamlet* become a kind of intermedial dialogue between the artists and the text of the cult work, which allows them to create a special synergy of words and images through the mediation of visual codes.

Key-words: *Shakespeare, intermedial studies, comparative studies, pictorial projections, illustration, painting, visual code*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Алєйкіна Валентина Василівна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти valentinaaleikina@gmail.com, підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «ВІЗУАЛЬНІ КОДИ У ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ПРОЄКЦІЯХ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 30.11.2023 Підпис_____ Алєйкіна В. В.